This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

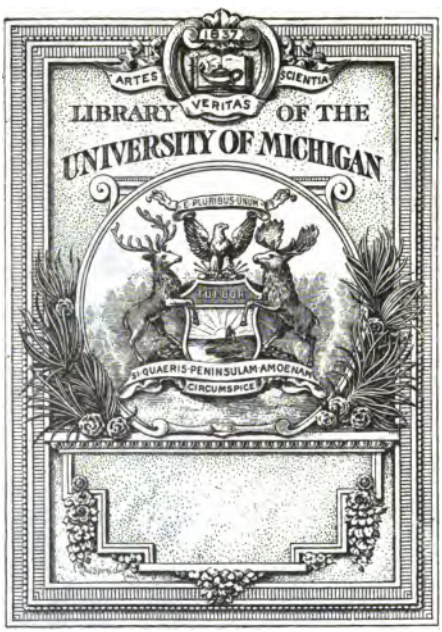
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

A 717,429 DUPL


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

D44/2

LA LETTERATURA ITALIANA

NEL SECOLO XIX

FRANCESCO DE SANCTIS

LA LETTERATURA ITALIANA

NEL SECOLO XIX

SCUOLA LIBERALE - SCUOLA DEMOCRATICA

LEZIONI

RACCOLTE DA FRANCESCO TORRACA

E PUBBLICATE CON PREFAZIONE E NOTE

DA

BENEDETTO CROCE

NAPOLI
Ditta A. MORANO e Figlio
40, Via Roma 40
1902

850.4
Dilu... i e

Proprietà Letteraria

Stab. Tipo-Stereot. F. di Gennaro e A. Morano, S. Sebastiano 48.

PREFAZIONE

I.

Nel 1871 Francesco de Sanctis era nominato professore di letteratura comparata nell'Università di Napoli, e si consacrava al nuovo ufficio con la fede e con l'ardore che gli erano proprii (1).

Scriveva nell'agosto del 1872 alla *Nuova Antologia*, di cui era stato collaboratore assiduo nei tre anni precedenti: « Chiedo scusa ai lettori del mio lungo silenzio. Ma cosa « farci? Il mio cervello ora è tutto scuola, e lì dentro non « ci capè che una cosa alla volta. Sicchè, risolvendomi pure « a voler ricomparire innanzi a loro, sieno contenti che io « gl'intrattenga un po' della mia scuola: chè non saprei dav- « vero parlar d'altro ». E si faceva ad esporre il concetto

(1) Il De Sanctis era stato nominato già nel 1868 professore ordinario di letteratura comparata nell'Università di Napoli senza stipendio; ma non cominciò mai le lezioni. Nell'ottobre 1865 gli era assegnato uno stipendio; ma rinunciava subito dopo, nel dicembre, all'ufficio, per l'incompatibilità di esso colla qualità di deputato. Fu richiamato alla stessa cattedra con real decreto del 15 ottobre 1871. Cominciò il suo corso di lezioni nel gennaio 1872.

154675

ch' egli aveva della scuola, e le impressioni ricevute de' suoi nuovi scolari, dei « figli de' miei vecchi discepoli » — com' egli diceva —, di questa nuova generazione, « nella quale son « poste le sorti dell' edifizio tumultuario da noi innalzato », rallegrandosi di averla trovata migliore assai della sua riputazione. Pubblicava come saggio, e per toglierne occasione a parecchie considerazioni, il lavoro di uno di quei giovani, ora professore e uomo politico, l' Arcoleo; e finiva coll' augurio « di poter lasciare una scuola che mi continui; e mi « parrà di non esser vissuto indarno, quando il frutto della « mia vita sia una scuola, dove non sia solo rinnovata l' in- « telligenza, ma tutta l' anima, ciò che io chiamo educa- « zione » (1).

Di questa che potrebbe dirsi per importanza e continuità la seconda scuola del De Sanctis (2), non è necessario, per fortuna, che rifaccia io la storia, ricostruendola sulle scarse notizie che ne trovo in istampa e sui ricordi delle persone che ho interrogate. Se della prima scuola (oltre il De Sanctis stesso nell' autobiografia) hanno discorso a lungo il Villari, il De Meis, ed altri; della seconda hanno l' obbligo di darci un vivo ricordo i parecchi scolari del De Sanctis che si contano ancora nelle file dell' armata letteraria italiana (3). La-

---

(1) *La Scuola* nella *Nuova Antologia*, agosto 1872, volume XX, pp. 757-770.

(2) Giacchè dal 1848 al 1860, oltre alcune conferenze e lezioni private, insegnò solo per qualche anno al Politecnico di Zurigo; e dal 1860 al 1871 fu assorbito interamente dalla vita politica e poi dalla composizione della *Storia della letteratura*.

(3) Vedi, per ora, specialmente l'opuscolo commemorativo pubblicato a pochi esemplari fuori commercio da Francesco Torraca col tito-

sciando dunque da parte tutto ciò che concerne il metodo, l'efficacia dell'insegnamento, la personalità dell'insegnante e la qualità dei discepoli, darò un ragguaglio dei corsi di lezioni che il De Sanctis professò in quegli anni nell'Università di Napoli, ch'è ciò che importa al nostro scopo.

Questi corsi furono quattro (1), nei quattro anni scolastici, 1871-2, 1872-3, 1873-4, 1875-6. Nel maggio 1877 fu collocato a riposo a sua domanda per ragioni di salute (2).

Benchè il titolo della sua cattedra dicesse « *letteratura comparata* », il De Sanctis tolse ad argomento dei suoi corsi la storia della letteratura italiana. Chè nè egli, nè altri dovè prendere sul serio la circoscrizione contenuta nel titolo, suggerita forse dal bisogno di una formale distinzione del suo insegnamento da quello del Settembrini, ch'era allora professore di letteratura italiana nell'Università di Napoli. E della letteratura italiana prescelse quel periodo al quale era stato condotto dalla serie dei suoi lavori, ossia il pe-

---

lo: *Dal " Libro della Scuola „ di Francesco De Sanctis, MDCCCLXXII* (Roma, tip. Metastasio, 1885). Tra il 1873 e il 1875 fu tra gli uditori delle lezioni del De Sanctis Adolfo Gaspary. Vedi una sua lettera da Breslavia, 28 gennaio 1884 nel volume *In memoria* pubblicato dal Mandalari, pp. XXV-XXVI.

(1) Per quanto il De Sanctis, con una delle sue solite distrazioni, scriva: " Nei *tre* anni del mio insegnamento universitario in Napoli „. (vedi *Studio su Giacomo Leopardi*, opera postuma, Napoli, Morano, 1885, introd., p. 1.).

(2) R. decreto 11 marzo 1877. Con r. decreto del 27 maggio dello stesso anno era nominato professore onorario dell'Università di Napoli.

riodo moderno, giacchè, proprio allora, aveva pubblicato il secondo volume della sua *Storia della letteratura*, che si chiudeva con un cenno brevissimo, e quasi direi, con uno schema, della storia letteraria italiana del secolo XIX: cenno da svolgere, schema da rimpolpare. Non atto a ripetere sè stesso, egli trovava così il modo di conciliare l'opera dell'insegnante col lavoro del suo cervello originale e creativo.

Nel primo anno il De Sanctis trattò di Alessandro Manzoni. La prima lezione, introduttiva, ebbe luogo il 29 gennaio 1872, e in essa discorse degli avvenimenti coi quali s'aprì il secolo XIX, del romanticismo italiano nelle sue differenze da quello tedesco e francese, e degl'*Inni sacri* del Manzoni. Seguirono le altre lezioni sui caratteri di Adelchi e di Ermengarda, sul *Cinque Maggio*, sulle tragedie del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, e parecchie sui *Promessi Sposi*.

L'anno universitario 1872-3 fu inaugurato, come è noto, dal discorso del De Sanctis, *La scienza e la vita* (1). Il De Sanctis trattò in quell'anno della *Scuola liberale*, ossia romantica, in 23 lezioni, delle quali una introduttiva, tre sul Grossi, e sul Carcano, nove sulla letteratura a Napoli, e le seguenti sul Tommaseo, sul Cantù e la letteratura po-

(1) *La scienza e la vita*, discorso inaugurale letto nell'Università di Napoli il 6 novembre 1872, Napoli, A. Morano, 1872, di pp. 42. Fu tradotto in tedesco col titolo *Die Wissenschaft und das Leben, Inaugural-Rede....* mit einer Vorwort von Karl Goldbeck..... Autorisierte deutsche Ausgabe, Berlin, 1878, Verlag von Friedberg u. Mode, pp. VII-32. Sia detto di passaggio: il traduttore non si è accorto e non ha curato di correggere un grosso *lapsus calami* ch'è a p. 10 dell'ediz. ital., dove si legge: " Un giorno la scienza salì nella reggia, si pose " accanto a Luciano, ecc. " in luogo di *Giuliano*.

polare, sul Rosmini, sul Gioberti, sul D'Azeglio, e l'ultima, riassuntiva, sulla scuola lombardo-piemontese.

Nell'anno 1873-4 argomento del corso fu la *Scuola democratica*, e dopo averne nelle due prime lezioni delineati i caratteri generali in contrapposizione alla scuola precedente, discorse in tre lezioni del Mazzini, e nelle seguenti del Rossetti, del Colletta, del Berchet (al quale ne consacrò cinque), e di Giambattista Niccolini.

Nel 1875 6, finalmente, il De Sanctis prese a studiare a parte a parte, e secondo la successione cronologica e biografica, le opere di Giacomo Leopardi; ma non giunse colla sua analisi, nelle 19 lezioni dell'anno, se non all'esame del canto *A un vincitore nel gioco del pallone.*

Questi quattro corsi non avrebbero lasciato nessuna traccia, o quasi, se uno degli scolari del De Sanctis, Francesco Torraca, non avesse avuto fin da principio la buona idea di raccogliere la parola del maestro e pubblicare via via sui giornali napoletani il rendiconto delle sue lezioni. Le quali, così riassunte e in parte stenografate dal Torraca e rivedute dal De Sanctis stesso, comparvero dapprima sul giornale *La Libertà* diretto da Michele Torraca; ma, dopo l'ottava lezione, essendo morto questo giornale, la pubblicazione fu proseguita sul *Pungolo* (aprile e maggio 1872). L'anno seguente, dopo un tentativo di pubblicazione a fascicoletti (in tal modo fu pubblicata la prima lezione) (1), i rendi-

(1) Il fascicoletto, che ho sott'occhio, è intitolato: *Prima lezione di letteratura comparata del Prof. F. De Sanctis* (anno scol. 1872-3), Napoli, tip. del Genio Artistico, s. a. Precede un'avvertenza firmata

conti furono cominciati a stampare in appendice al giornale *Roma,* dal dicembre 1872; e in tal modo si proseguì, regolarmente, per gli altri tre anni.

La vita politica distolse il De Sanctis così dall'insegnamento come dai lavori letterarii. Le lezioni raccolte dal Torraca giacquero nelle colonne della *Libertà*, del *Pungolo* e del *Roma*, senza che il De Sanctis trovasse il tempo di dar loro una forma definitiva, quantunque si proponesse sempre « di cavare, da quel materiale un po' improvvisato, il terzo « volume della storia della letteratura » (1). Solo il corso sul Leopardi fu da lui ripubblicato in forma assai condensata sul *Diritto*, e riveduto e menato più innanzi, ma poi interrotto, pochi mesi dopo, e per sempre, dalla morte.

E lo studio su Leopardi è stato anche il solo pubblicato, nella forma ultima datagli dall'autore. Dei tre corsi precedenti non fu ristampata se non solo una lezione sul *Cinque Maggio,* prima dal Torraca sul giornale la *Rassegna*, e poi in un opuscolo per cura del Mandalari (2); e, per mio consiglio e per opera del sig. Giuseppe Errico, sei delle nove lezioni sulla *Letteratura napoletana*, sul giornale letterario la *Tavola Rotonda*, in un fascicolo pubblicato nel giugno 1893 in occasione dell'inaugurazione del monumento al De Sanctis nel cimitero di Napoli (3).

G. P. D., che, per comunicazione dell'amico Torraca, so essere il signor Giovanni Polito Derosa, allora studente di legge ed ora sostituto procuratore del Re.

(1) Introduzione allo *Studio su Giacomo Leopardi,* l. c.

(2) *Il Cinque Maggio del Manzoni,* lezione di Francesco De Sanctis, Napoli, A. Morano, 1884, di pp. 23.

(3) Anno III, nn. 26-9, dal 25 giugno al 16 luglio 1893. Una delle

Ora, avendo io accettato dalla signora vedova De Sanctis l'incarico di curar la stampa dei tre corsi precedenti e di riunire ad essi le conferenze e gli scritti sparsi del De Sanctis, ho dovuto durare dapprima non piccola fatica per procacciarmi il materiale occorrente (1). Quando l'ho avuto innanzi, mi son dovuto convincere che pubblicar tutto, insieme in un sol volume, non era possibile. E, dopo matura considerazione, ho deliberato di lasciare per ora da parte non soltanto gli scritti varii e le conferenze, ma anche il primo corso di lezioni riguardante il Manzoni. Questo primo corso è, per buona parte, noto, sebbene indirettamente; perchè il De Sanctis, circa il tempo che teneva quelle lezioni nell'Università di Napoli, veniva pubblicando nella *Nuova Antologia* una serie di quattro articoli sul Manzoni, in cui condensava una parte del suo corso; e di questi articoli, uno è stato raccolto nei *Nuovi Saggi Critici* (2) ed in parte rifuso nel secondo volume della *Storia della letteratura*, e due altri, *La materia dei Promessi sposi*, e *I Promessi sposi*, sono stati ristampati dal Barbèra (1888) nella sua edizione diamante dei *Promessi sposi* (3). Mi è parso, dunque, opportuno di cominciare la stampa dalla parte più nuova.

E così è nato il presente volume, al quale fu dato il titolo *La letteratura italiana nel secolo XIX*, conservandosi,

---

lezioni sulla *Scuola democratica* fu ristampata sulla *Scintilla*, giorn. letterario scientifico di Caserta, 21 maggio 1885.

(1) Basti dire che in casa De Sanctis non si serba neppure una di quelle lezioni, e non ne ha più copia neanche il Torraca.

(2) *Il mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni* (*Nuovi saggi critici*, pp. 299-316).

(3) Il quarto è quello intitolato *La poetica del Manzoni*, ottobre 1872, vol. XXI, p. 283 segg.

come sottotitoli, quelli dei due corsi del 1872-3, e del 1873-4: *la Scuola liberale* e *la Scuola democratica.*

Seguirà poi, se dio vorrà, l'altro che sarà intitolato *Manzoni*, contenente gli studii varii sul Manzoni, e per le parti non trattate in essi studii, le lezioni universitarie; e in appendice, conferenze, discorsi, articoli, scritti inediti e rari, ed alcune lettere e versi del De Sanctis.

Con tale ultimo volume tutte le opere del De Sanctis saranno state pubblicate, raccolte in dodici volumi: dei quali nove di argomento letterario, ossia i due della *Storia della letteratura*, questo sulla *Letteratura del secolo XIX*, i volumi sul *Petrarca,* e sul *Leopardi*, quello futuro sul *Manzoni*, con la detta appendice, i due di *Saggi critici* e *Nuovi saggi critici* con l'appendice del volumetto di *Scritti critici* edito da Vittorio Imbriani; e tre di argomento non propriamente letterario, ossia *La mia giovinezza*, il *Viaggio elettorale*, e gli *Scritti politici*, scelti e pubblicati dal Ferrarelli.

Ma non dirò che tale edizione in dodici volumi venga ad essere in ogni parte soddisfacente. Specialmente i due volumi dei *Saggi critici* e dei *Nuovi saggi critici* lasciano non poco da desiderare. Anzitutto, sono molto disordinati, non essendo stati disposti nè con un criterio cronologico, nè con un criterio di materie; ed è grave peccato, circa il primo punto, avere omesso per ciascun saggio la data della composizione, e la notizia del luogo e dell'occasione in cui fu prima pubblicato (1); com'è fastidioso di vedere in un vo-

(1) Curioso a dire, ma il solo di quei saggi che abbia una data, il

lume di scritti letterarii, mescolati non pochi, che colla letteratura non hanno nessuna relazione. In secondo luogo, qualcuno di quei saggi è rifuso per buona parte in altre opere del De Sanctis: così il saggio *Carattere di Dante e sua utopia*, nel primo volume della *Storia della letteratura;* quello sul *Mondo epico-lirico del Manzoni*, nel secondo volume; molte pagine dell' *Ultimo dei Puristi* si ritrovano nell' autobiografia; lo scritto *La critica del Petrarca* è preposto come introduzione al *Saggio sul Petrarca*, etc.: tutte cose che converrebbe, per lo meno, far notare al lettore.

Certo, il meglio sarebbe riordinare i saggi critici d'indole puramente letteraria in due o più volumi da servir come di complemento alla *Storia della letteratura*, alle *Lezioni* e alle monografie sui grandi scrittori italiani (Petrarca, Leopardi, Manzoni). Questi volumi dovrebbero essere divisi in serie di saggi sulla letteratura italiana e di saggi sulle letterature straniere. I primi dovrebbero essere ordinati per scrittori e per secoli, cominciando da quelli famosi sui principali episodii danteschi, fino agli ultimi sul Guerrazzi e sul Prati; i secondi comprenderebbero gli scritti su Schiller, Victor Hugo,

---

primo (*Sulle opere drammatiche dello Schiller*), l'ha poi sbagliata! Infatti, vi è notato: *giugno 1850 dal carcere di Castello dell' Ovo*, e il De Sanctis compose invece quello scritto in Calabria, non essendo stato arrestato e condotto nelle carceri di Castel dell'Ovo se non nel dicembre del 1850.—Assai utili per la conoscenza delle date dei varii saggi sono le notizie contenute nell'opera del Ferrieri, *F. d. S. e la Critica letteraria*, Milano, Hoepli, 1888, pp. 238-40, 253, dove si dà l'elenco dei saggi pubblicati sul *Piemonte* (1855-56), sul *Cimento* (1855) e sulla *Rivista contemporanea* (1855-58). L'elenco, pp. 415-6, dei lavori stampati sulla *Nuova Antologia* non è del tutto esatto.

Lamartine, sui critici francesi (Saint-Marc de Girardin, Janin, Veuillot), e via via, fino agli ultimi su Emilio Zola.

Resterebbero esclusi gli scritti di argomento non letterario, dei quali alcuni (come i *Frammenti di scuola*) si unirebbero più opportunamente come appendice all' autobiografia, altri (come le commemorazioni di uomini politici) agli scritti politici.

Una ristampa, con questi perfezionamenti formali, è ora follia sperare. Ma Francesco De Sanctis è di quegli scrittori che persistono a lungo; ed io non dubito che verrà tempo in cui si sentirà il bisogno di avere una edizione, bene ordinata e provvista di convenienti illustrazioni, delle sue opere complete. Di quella che si ha ora, sieno rese grazie all' editore sig. Antonio Morano, perchè, senza la cooperazione e le premure del Morano, una parte dei lavori del De Sanctis forse non sarebbe stata scritta, e molta altra sarebbe ancora dispersa e quasi introvabile.

II.

Come abbiamo visto, da queste lezioni universitarie il De Sanctis si proponeva di ricavare il terzo volume della sua *Storia della letteratura*. Possiamo, dunque, considerarle come contenenti, quantunque in forma imperfetta e provvisoria, la sostanza di quel terzo volume. Ciò giustifica la nostra pubblicazione, ed elimina il dubbio, che potrebbe nascere, che con essa s' intenda di fare un semplice atto d' omaggio alla memoria dell' illustre scrittore, uno di quei poco felici atti d' omaggio che consistono nel mettere in istampa cose intrinsecamente scarse o prive di valore.

Degli scrittori qui studiati, il De Sanctis non si è mai

occupato altrove. Non del Grossi, del Carcano, del Tommaseo, del Rosmini, del Gioberti, del Balbo; nè del Mazzini, del Rossetti, del Colletta, del Berchet, e del Niccolini; e molto meno del gruppo dei letterati napoletani. Solo del D'Azeglio scrisse un rapido profilo, ristampato nei *Nuovi Saggi Critici* (1), e del Cantù criticò severamente la *Storia della letteratura* (2); ma lo studio contenuto in queste lezioni è di altra indole e assai più largo e generale.

E, quantunque, per massima parte, si tratti di scrittori assai celebri e popolari, e non si possa aspettare che il De Sanctis ci dia intorno ad essi notizie recondite o documenti inediti, pure non è necessario insistere sul vantaggio che si ha nel poterli ristudiare sotto la guida del pensiero del De Sanctis. Del quale son risapute la genialità somma nel cogliere i tratti dominanti delle personalità degli scrittori e delle epoche letterarie; e l'elevatezza e la larghezza e, nel tempo stesso, il rigore del criterio estetico (3).

« Oggi sento dire: Manzoni, Berchet, Niccolini; — come se « Niccolini fosse alla stessa altezza degli altri due: e quindi « conchiudo: *il senso critico in Italia è assai basso* » (4). Ma la sua chiaroveggenza estetica, la sua finezza d'osservazione non si lasciavano turbare dalla rettorica e dal liscio, dalle false reputazioni e dalle cieche ammirazioni. La *sincerità* era per lui come la virtù cardinale dell'uomo e dell'artista. I sinceri di cuore e di parola passano qui in prima linea.

---

(1) *Nuovi saggi*, pp. 279-290.

(2) *Saggi critici*, pp. 300-320.

(3) Rimando a ciò che ne ho scritto nel mio volumetto *La Critica letteraria*, Questioni teoriche, 2.ª edizione, Roma, Loescher, 1896, cap. V.

(4) Parte II, lez. XII, pp. 554-5.

Ed ecco come egli stesso riassume, in uno sguardo generale, le sue analisi ed osservazioni su gli scrittori raggruppati nella scuola liberale. « I miei prediletti sono tre in que« sta schiera.... Il più simpatico è Massimo D'Azeglio, il « quale di quelle idee si è servito soltanto come metodo, « senza farsene propugnatore irremovibile, senza rimanervi « pedantescamente attaccato, mostrando secondo le occasioni « la forza della mansuetudine e dell'energia... Il secondo è il « santo e il martire di questa scuola, Silvio Pellico, che, nelle « immortali *Mie prigioni*, con semplicità sublime espresse « i suoi sentimenti, ed invece di predicare in astratto le virtù « cristiane, le ha sentite e praticate nella vita. E, final« mente,... è il più grande, Alessandro Manzoni, non solo per « la sua genialità che lo mette al disopra di tutti — spe« cialmente aiutata dal vivo senso del reale, che tempera « quel che di troppo assoluto può essere ne' suoi ideali, dalla « fine ironia, dall'analisi profonda, dalla vivacità plastica « della rappresentazione, — ma anche perchè quell'a« nima armonica comprendeva tutte le opinioni, tutte le « virtù, tutte le grandezze. Accanto alla sua mansuetu« dine era l'energia; Dio era con la patria; il suo cristia« nesimo era accordo di divino e di umano, forza che si con« tiene » (1).

Severo è invece, non solo pel Cantù, spirito reazionario coverto di frasi moderne e liberali, senza originalità e senza franchezza; ma per lo stesso Gioberti e per Cesare Balbo, per quei periodi eloquenti, per quelle confessioni di metafisici, per quei discorsi astratti « che non rivelano uomini animati

(1) Parte I, lez. XXIII, pp. 870-1.

« da vero sentimento religioso, bensì lo sforzo di parer tali, « perchè ciò può essere utile politicamente » (1).

La stessa pecca ritrova, nell' altro campo, in Giuseppe Mazzini, col suo macchinario deistico, ch' è macchinario di frasi e di metafore. Ma lo scrittore di cui fa una vera riabilitazione è Giovanni Berchet: quel Berchet che, sbolliti gli entusiasmi patriottici, molti osarono, ed osano, considerare quasi come « un poeta da chitarra ». Antico era il suo entusiasmo per le creazioni poetiche dell' esule del 1821, che aveva dovuto già segretamente comentare ai suoi scolari di prima del 1848 (2). E vivacemente ne indicava la grandezza poetica nel saggio che scrisse nel 1855, a proposito dell'opera del Gervinus (3). Il Berchet non ebbe se non una corda, che vibrò soltanto in un momento favorevole; ma diè suoni soavissimi, di quei rari suoni cui spetta il nome di poesia (4).

---

(1) Ivi, p. 368. L'opportunità di tali osservazioni del De Sanctis apparirà grande, ora che l' ipocrisia cristiana, mistica, e finanche deistica, accenna a risorgere; e liberali rinnegati e atei paurosi invocano non so quali alleanze col sentimento religioso, da servire come di rinforzo al corpo delle guardie di pubblica sicurezza!

(2) È da notare che una delle edizioni delle poesie del Berchet fatte nel 1848 (Italia, 1848) è preceduta da una bella prefazione del suo discepolo Luigi La Vista (questo scritto non è raccolto nel volume degli scritti del La Vista, edito dal Lemonnier, a cura del Villari). In un'altra edizione colla data di " Napoli presso Tramater, 1848 „, la prefazione è firmata così: *A. Magliano*, cioè a dire Agostino Magliani, anche scolaro del De Sanctis, e poi tante volte ministro delle finanze nel Regno d'Italia.

(3) *Saggi critici*, p. 345.

(4) Cfr. *Storia della lett.*, II, 458.—Degli scrittori italiani del secolo XIX si occupa ancora, nei *Saggi critici*, del Bresciani, del Montanelli e del Prati.

Affatto negativo è invece il suo giudizio su Giambattista Niccolini, che, come uomo, come pensatore e come artista, non s'elevò di sopra dell'aurea mediocrità. In Gabriele Rossetti riconosce la lotta tra un nuovo contenuto intellettuale e sentimentale e la vecchia tradizione metastasiana e arcadica, dalla quale il Rossetti non seppe liberarsi se non in qualche fuggevole istante.

Accanto a questi giudizii complessivi sugli scrittori, si trova una quantità di non meno originali analisi e giudizii delle singole opere: come delle *Novelle*, dei *Lombardi* e del *Marco Visconti* del Grossi, in cui una figura evanescente di donna, che appena può servire da soggetto di una romanza, è affogata in lunghe narrazioni, o incorniciata da un intero romanzo o poema; dell'*Angiola Maria* del Carcano, della *Storia Universale* del Cantù, delle *Cinque Piaghe* del Rosmini, delle *Speranze d'Italia* del Balbo, degli opuscoli politici, dei romanzi, dei *Miei Ricordi* del D'Azeglio, della *Lettera di Grisostomo*, dei *Profughi di Parga*, delle *Fantasie*, e delle romanze del Berchet, della *Storia* del Colletta, del *Giovanni da Procida* e dell'*Arnaldo* del Niccolini; e così via. La sua esposizione scende nelle più minute analisi, come in quelle del tecnicismo delle ottave del Grossi, della costruzione dei periodi del Rosmini, delle spezzature dei decasillabi e dell'armonia degli ottonarii del Berchet.

Alle conclusioni finali cui il De Sanctis giunge, di rado si sente il bisogno di mutar sillaba: quei ritratti sono, quasi sempre, di somiglianza perfetta (1). Appunto perciò è da

(1) Una delle poche eccezioni che farei per mio conto, è il giudizio sulla *Storia* del Colletta, che mi sembra alquanto frettoloso e derivante da una reminiscenza di lettura piuttosto che da un nuovo

lamentare ch'egli non abbia trovato il tempo di discorrere di alcuni altri scrittori, assai notevoli, dello stesso periodo, come di Silvio Pellico, al quale accenna solo di volo, e del Cattaneo e del Ferrari, che menziona appena. E di due omissioni, sopra le altre, il De Sanctis stesso si doleva: di quella del Guerrazzi e di quella del Giusti, più « special- « mente di quest'ultimo, degno di uno studio apposito e ma- « turo » (1). Pel Guerrazzi possiamo in parte ricostruire il suo giudizio; e già ebbe occasione di criticarne a lungo (nel 1855) la *Beatrice Cenci* (2). Ma sul Giusti, che altrove egli chiama *incomparabile* (3), oh quanto si desidererebbe di sentir la sua parola, specie dopo le controversie recenti e le altalene e le esagerazioni cui è andata soggetta la sua fama. Il Giusti è poeta assai fine e complicato, e anche difettoso, e perciò, di analisi non facile.

---

studio diretto. Il Colletta raccolse con grandissima cura il materiale della sua storia; e tutti i lavori critici (e son moltissimi) pubblicati di recente sul periodo da lui trattato, vengono a confermare quasi sempre l'esattezza delle sue narrazioni. Ha poi non poca penetrazione politica che gli veniva dall'essere stato egli stesso uomo politico, e vissuto fra tali avvenimenti che non potevano non acuire il senso dell'osservazione storica; ed è tra i primi storici nostri che diano conveniente rilievo alle condizioni sociali, accanto alla narrazione dei fatti esterni. Anche quel che sembra in lui affettazione letteraria non è tutta affettazione, perchè, in parte almeno, risponde a un suo modo naturale di atteggiare il pensiero, che riesce spesso assai concettoso e sintetico.

(1) Vedi introd. allo *Studio sul Leopardi*.

(2) *Saggi*, pp. 53-74.

(3) *Saggi*, p. 345.

Ma se, come ho già accennato, gli autori dei quali il De Sanctis tratta in queste lezioni sono in massima parte noti e familiari, c'è pure un gruppo di esse che presenterà attrattiva anche pel curioso ricercatore dei cantucci meno esplorati della nostra storia letteraria. Intendo delle nove lunghe lezioni consacrate alla letteratura napoletana di fra il 1830 e il 1850, la letteratura in mezzo alla quale il De Sanctis visse nella sua giovinezza. E ci voleva veramente questa circostanza speciale, di poter cavar da sè, dalle sue memorie e dalle sue conoscenze personali, la materia di tali ragguagli, perchè il De Sanctis s itramutasse in uno scrittore utile agli eruditi, in una fonte d'informazioni storiche! Comunque sia, queste lezioni, — e il De Sanctis stesso ebbe a riconoscerlo (1), — nocciono alquanto all'economia del lavoro, e si deve credere ch'egli si distendesse di soverchio in tale argomento, un po' per la voluttà del cullarsi nei suoi ricordi giovanili, un po' per la pressione dell'ambiente in cui parlava. Alla sesta di quelle lezioni intendeva fermarsi e riattaccare la trattazione della scuola romantica italiana; ma non glielo permise il suo pubblico: *spinto da bravi amici*, secondo la sua frase (2), ossia, secondo io penso, dagli uditori suoi irpini e lucani, fece ancora una lezione sul Parzanese, e due — ch'è forse un po' troppo — su Nicola Sole.

Malgrado questa diffusione relativa, qualcuno potrebbe osservare che il quadro che il De Sanctis traccia della letteratura napoletana non è in tutto completo e ben proporzionato. Vi si cerca invano una qualche notizia di scrittori come il Ranieri, Alessandro Poerio, e il monaco Tosti; un più

(1) Vedi introd. allo *Studio sul Leopardi*, l. c.

(2) P. I, lez. XI, p. 147.

ampio ragguaglio degli studi filosofici di Pasquale Borrelli, del Galluppi e del Colecchi; e, venendo a una parte più leggiera ma interessante, qualche cosa sulla commedia dialettale e *di attualità*, che allora era nel suo più bel fiore coll'Altavilla. Ma non bisogna dimenticare che il De Sanctis aveva in mente il movimento generale della civiltà italiana, e considerava la letteratura napoletana soltanto in relazione con questo movimento. Nei capitoli da lui scritti della storia letteraria regionale, resteranno notevoli specialmente, sullo sfondo del gramo classicismo e romanticismo napoletano, quella che può dirsi una sua scoverta, cioè a dire, l'importanza data al gruppo calabrese; e poi lo studio su quel Byron fallito che fu Pasquale de Virgilii; e l'altro su Pietro Paolo Parzanese, « il buono e mite poeta del vil« laggio ». Pieno di evidenza è il quadro che il De Sanctis fa della Calabria. « In Calabria si sente qualche cosa come di un « terreno ancora feudale. Vi sono stato io, fuggendo un man« dato d'arresto, e giungendovi dissi tra me: Il feudalismo « qui è ancora in vigore. Il contadino guarda con sommissione « il barone e lo rispetta. Il capo è rispettato con cieca som« missione da' suoi seguaci » (1). Ivi la natura è ancora primitiva e l'uomo ancora forte. E ben ritrovata è quella fresca corrente che avviva le opere del romanticismo e del byronianismo calabrese. « C'è fondo vivo e reale in quelle poe« sie; tutte le passioni nell'impeto naturale, come tra gli « uomini quasi ancora selvaggi, avvicendati vendetta e per« dono, generosità ed assassinio; sono di fronte il brigante « e l'uomo coraggioso che l'attacca, l'amore e la gelosia « giungono all'estrema punta; fervono lì ancora intatte pas-

(1) P. I, lez. VI, p. 78.

« sioni, che nelle città sono temperate dalla mitezza dei costu-
« mi (1) ». Onde il rilievo, ch'egli dà, a due scrittori non privi di fantasia poetica come il Mauro e il Padula (2). — Quasi in contrapposizione del paesaggio calabrese, dei boschi, delle montagne e delle caverne, egli ci descrive l'aspetto del villaggio del Sannio, della Lucania, degli Abruzzi, che doveva avere tutt'altro poeta. « Che rimane del clero
« nel villaggio? Il curato. Che cosa c'è della nobiltà? La
« memoria del barone, dei tempi feudali, intrecciata nelle
« origini di quello, e che dà argomento a leggende e tra-
« dizioni. Che c'è della borghesia? I più umili uffici, come
« il notaio, il farmacista. Dei mestieri vi sono i più comuni
« e rozzi, il muratore, il fabbro ferraio, il legnaiuolo, e via
« di seguito. Più giù è la plebe, il pastore, il pescatore, il
« contadino, la contadina. Non c'è situazione di questo ge-
« nere, che non abbia ispirato una poesia al Parzanese (3) ».

Del resto, il De Sanctis non si fa illusione sul valore di questi scrittori napoletani: certo, qualcuno di essi — egli dice — non è noto e apprezzato come meriterebbe, ma nessuno ha vera genialità (4). Nella coltura meridionale c'era vuoto d'immaginazione, vuoto di sentimento, mentre, nell'alta Italia, si formavano un nuovo pensiero e una nuova vita (5).

---

(1) Ivi, p. 75.

(2) Il d.r Francesco Mango annunzia uno studio speciale sulla *Letteratura calabrese dal 1830 al 1860.*

(3) P. I, lez. XI, p. 149.

(4) Ivi, p. 147.

(5) P. I, lez. XIII, p. 185.

III.

Il De Sanctis divide la letteratura italiana del secolo XIX nelle due scuole: la scuola liberale o romantica, e la scuola democratica. « Queste due scuole — egli dice, — col loro at-« trito, costituiscono la storia del cervello umano nel seco-« lo XIX; e le troviamo armate l'una contro l'altra, nella « letteratura, nella metafisica, nella scienza, ed anche nel « fragore delle battaglie e delle rivoluzioni » (1).

In Italia avevano una mira ed un' aspirazione comune, l'unità nazionale. Ma diversi del tutto erano i metodi prescelti, i presupposti ideali, i fini ultimi, e finanche la forma letteraria delle opere che furono emanazione dell' una e dell'altra (2).

A capo della prima scuola è Alessandro Manzoni. Essa ha il suo scrittore politico nel D'Azeglio, il suo storico nel Balbo, i suoi filosofi nel Gioberti e nel Rosmini, il suo poeta in Silvio Pellico. Ad essa si riattaccano, come degenerazioni in vario senso, Tommaso Grossi, Niccolò Tommaseo, Cesare Cantù.

A capo dell' altra, della scuola democratica, è Giuseppe Mazzini. Accanto a lui è il filosofo della scuola, Giambattista Niccolini, ed il poeta lirico, Giovanni Berchet. Il contenuto democratico si vede poi passare attraverso tutti i gradi, fino al più schietto umorismo, nel Guerrazzi.

---

(1) P. II, lez. I, p. 877.

(2) " Una ha stile analitico, l'altra sintetico; la prima ha lingua " prossima alla parlata, la seconda lingua solenne, quasi apostolica, " talvolta degenerante nel rettorico, perchè non sempre si ha calore, " onde si casca nel fittizio „ (P. II, lez. II, p. 396).

Fuori della scuola, e in contrapposizione ad essa, ecco due poeti, Giuseppe Giusti, che gitta un allegro sorriso su tutto quel movimento, e Giacomo Leopardi, che chiude il movimento con la sua profonda disperazione (1).

Che questi raggruppamenti e queste antitesi, presi alla lettera, abbiano qualche cosa di artificioso, è innegabile. La storia non si lascia riassumere; e le personalità storiche non sono gl' impiegati del destino, o della ragion delle cose, in modo che si possa precisare, per ciascuna di esse, la competenza e la gerarchia. Il pensiero, l' azione, la produzione individuale, non si fanno rinserrare nell' uno o nell' altro gruppo; e le sfumature e le gradazioni sono infinite.

Nel caso che abbiamo innanzi, si può domandare se è interamente esatto il far rientrare tutto il movimento letterario italiano nell'antitesi delle due scuole, come se, fuori di esse e dei loro riflessi, non ci fossero altre attività intellettuali e pratiche di alcuna importanza e valore. E, venendo ai particolari, si vede, per esempio, che il De Sanctis è incerto sulla posizione da assegnare al Berchet, perchè, mentre nell' introduzione al corso sulla scuola liberale lo colloca tra i poeti della scuola del Manzoni, pensando poi forse al soffio rivoluzionario delle sue poesie, all' impulso ch' esse danno all'azione immediata, ne tratta nel secondo corso come del vero poeta lirico della scuola democratica.

E fuori posto, e trattati come per digressione, sono il Rossetti e il Colletta. Ma, specialmente, è difficile acconciarsi a considerare Giacomo Leopardi semplicemente dal lato sociale: come la critica pessimistica del movimento liberale o democratico. Malgrado la *Palinodia* e la *Ginestra*, il signi-

(1) P. II, lez. II, p. 397.

ficato sociale del Leopardi è assai piccolo; e dire ch' egli « chiude » il movimento democratico non si può, senza battere molto sulla frase di cautela del De Sanctis: « *nel cammino ideale della storia* ». Il pessimismo leopardiano oltrepassa ogni sorta di questioni sociali o politiche, ed è la negazione del valore di ogni e qualsiasi attività umana. Che esso sia anche una critica dell'ottimismo politico, non si nega; ma, in fondo, il pessimismo leopardiano è pessimismo eudemonistico universale.

Ma io penso che a queste osservazioni ed obiezioni il De Sanctis, se fosse vivo, risponderebbe con un sorriso che vorrebbe dire: non fate i pedanti e non prendete alla lettera le mie parole. Quegli schemi e partizioni sono dei punti di orientamento, per bisogni di esposizione letteraria, e forse semplicemente didattica. Certo, formalmente sarebbe più corretto dalla descrizione delle varie correnti ideali della vita italiana, prese nella loro generalità ed astrazione, passare all'esame degli scrittori in quanto seguono, contrariano, fondono insieme e mescolano le varie correnti. Ma gli è ciò che il De Sanctis fa nella realtà, perchè, nel parlare dei singoli scrittori, mette da banda le categorie prestabilite e non si lascia mai andare a quel lavoro di mutilazione frequente in altri storici (per esempio, nel Taine), ma li riproduce come sono, in tutta la loro complessità ed anche contradizione. E, ad ogni modo, la considerazione delle due correnti e delle due scuole è certo il punto di vista più importante e comprensivo da cui si poteva guardare la storia sociale e letteraria italiana del nostro secolo.

Si sa quanto intima connessione il De Sanctis solesse vedere tra lo svolgimento della letteratura, e quello della vita.

La partizione anzidetta, fatta secondo un criterio politico, ne è un'altra prova. «Tutto questo — egli dice, dopo una lunga esposizione di tendenze politiche — par troppo fuori delle «regioni serene della letteratura; eppure è evidente che que«ste idee ebbero non solo grande influenza sul contenuto «letterario della scuola lombardo-piemontese, ma grande «anche sulla forma, come noi la intendiamo» (1).

Onde, nelle sue esposizioni storiche, non si assiste ad uno sfilare d'idee e di fantasie, così, campate in aria, che quasi parrebbero sorte soltanto per continuare la tradizione della bella letteratura, e per offrire delle novità al pubblico dei lettori. Quell'indirizzo che ora si chiama, (lascio stare se bene o male) del materialismo storico, e che consiste nel concepire i fatti della storia nella loro genesi e sviluppo dai più semplici elementi materiali, ha spesso, nel De Sanctis, un rappresentante non dottrinario. E ciò sembrerà naturale quando si pensi che quell'indirizzo è nato dalla suggestione dell'esperienza storica, e non può non avere precursori e rappresentanti in tutti gli storici dallo sguardo acuto, dalle vedute realistiche, e messi in condizioni da poter bene osservare.

Il romanticismo, il neocattolicismo, l'idealismo metafisico, la teoria del progresso, l'eclettismo, e simili manifestazioni intellettuali ed estetiche, sono dal De Sanctis riportate alle loro basi materiali. Il romanticismo — egli dice — si riattacca alla reazione semifeudale del 1815, che ebbe per conseguenza la guerra al materialismo, la tendenza al misticismo, gli studi storici sul medio evo con la glorificazione poetica e l'aspirazione sentimentale verso di esso, il rifiorire dell'architettura gotica e della pittura religiosa:

(1) P. I, lez. XXIII, p. 864.

« la Dea Ragione e la comunione dei beni avevano per ri-
« sposta l'apoteosi del carnefice e la legittimità dell'inqui-
« sizione » (1).—La corrente borghese e costituzionale (2) fa sorgere, da una parte, il neocattolicismo, e dall'altra, la filosofia razionale e la teorica del progresso. Il sentimento religioso del neocattolicismo, come appare, per esempio, nel Manzoni, non è più quello candido e semplice del medio evo, « ma è pieno delle idee del secolo XVIII, la tolleranza,
« la libertà, la fraternità umana, consacrate da una religione
« di pace e di amore purificata e restituita nella sua vergi-
« nità, nella purezza delle sue origini e dei suoi misteri » (3); —è una *nuova formazione*, un passato che ha tutte le qualità del presente. La filosofia razionale poi, colla sua giustificazione della realtà, della storia, del passato, sembrava reazionaria, ed era tale, infatti, rispetto alle negazioni radicali del secolo decimottavo; ma, nel resto, continuava l'opera della rivoluzione. « Il sistema — dice il De Sanctis —
« piaceva alla colta borghesia, perchè, da una parte, riget-
« tando il misticismo, prendeva un aspetto laicale e scienti-
« fico, e dall'altra, rigettando il materialismo, condannava
« i moti rivoluzionarii come esplosioni plebee di forze brute ». Il progresso automatico sembrava, dunque, una valvola di sicurezza. « Piaceva il concetto di un progresso inop-
« pugnabile, fondato sullo sviluppo pacifico della coltura;
« alla parola *rivoluzione* succede la parola *evoluzione*; non
« si dice più libertà, si dice civiltà, progresso, coltura » (4).

---

(1) *Storia della letteratura*, II, 29.

(2) Sullo svolgimento della borghesia, cfr. o. c., II, 429-432.

(3) *Storia della letteratura*, II, 433, 453.

(4) *Storia della letteratura*, II, 441.

E non per semplice gusto di eruditi risorge allora in Italia lo studio di Bruno, di Campanella, di Vico: « il secolo « riverì nei tre grandi italiani i suoi padri, il suo presenti- « mento » (1).

Con siffatto acume il De Sanctis scorgeva le relazioni delle varie parti della vita, e ritrovava in ciascuna il fondo reale, con osservazioni e conclusioni che, in uno scrittore italiano di trent'anni fa, non lasciano di essere assai notevoli. Ma secondo quale criterio, secondo quali vedute politiche, considerava egli il corso di questa storia europea e italiana che veniva interpretando?

Certo, il De Sanctis non era dei credenti nella teoria fatalistica del progresso, della quale, come abbiamo visto, parla come di un' illusione gradita, e gradita in ispecie a una classe sociale cointeressata. Di contro alle metafisicherie idealistiche, vedeva con soddisfazione comparire ciò che chiama il *positivismo*, ma che meglio si direbbe il *realismo* nella scienza e nella vita (2). E con la serenità del filosofo

---

(1) O. c., II, 445. Colgo l'occasione per notare che le ultime pagine (II, 428-65) della *Storia della letteratura*, alle quali mi richiamo con frequenza perchè contengono come un rapido schizzo del suo corso universitario, sono tra le più disordinate e confuse uscite dalla penna del De Sanctis, e piene finanche di ripetizioni di frasi e di periodi (cfr. ad esempio, p. 441 con p. 455).

(2) *Storia della lett.*, II, 462. Quando parla di *positivismo*, il De Sanctis non prende la parola nel suo significato storico e preciso d'indirizzo del Comte o dello Spencer, etc.; ma, semplicemente, come opposizione alle vedute mistiche e metafisiche, quindi come *realismo*. Si vegga *Il principio del realismo* (nei *Nuovi saggi critici*, pp. 477-98, a

della storia guardava al movimento del socialismo, « della « democrazia, non solo giuridica ma effettiva »; e, in queste lezioni, esce a paragonare i terrori che ora destano la *Commune*, i petrolieri, la bandiera rossa, con quelli che, nella sua gioventù, destavano le memorie, ancora fresche, del 93 e del 99 (1). Nè era di quei fantasiosi o parolai che pretendevano che l'Italia continuasse a vivere dell'esaltazione patriottica che le era stata necessaria per compiere la sua gloriosa rivoluzione. « L'Italia — egli scriveva — è stata « finora avviluppata come di una sfera brillante, la sfera « della libertà e della nazionalità » (2).

Egli vagheggiava il progresso; ma il progresso cauto, che tien conto delle condizioni reali, delle esperienze, della varietà dei casi, delle *verità effettuali*: il progresso preceduto dalle analisi di Niccolò Machiavelli. E motore del progresso è l'uomo

---

proposito di uno scritto del Kirchmann). Il positivismo, specialmente spenceriano, ha tanta metafisica nelle sue vene! Mi pare opportuno di ricordare un giudizio ch' egli dava, fin dal 1877, della sociologia spenceriana in uno dei suoi articoli politici, involgendola quasi in una stessa condanna con la vecchia filosofia della storia. " La so- " ciologia non è ancora una scienza esatta, anzi è ancora nella sua " infanzia, malgrado le dotte generalità di Spencer e di altri moder- " ni. È più facile trovar la direzione del pallone che la direzione della " storia tra gl' infiniti flutti dell' umano arbitrio. Astrarre dagl' inte- " ressi e dalle passioni certe idee generalissime che si decorano col " nome di filosofia della storia, e fissarle come una bussola dello spi- " rito determinando fini e mezzi e anche la durata, questo è un lavoro " grato alla mente, vaga dell'uno e del collettivo. *C'est beau, mais ce* " *n' est pas la guerre.* È bello, ma non è la storia „ (*Scritti politici*, p. 139).

(1) P. I, lez. XX, pp. 316-7.

(2) *Storia della letteratura*, II, 464.

stesso, con la sua forza intellettuale, con la sua disciplina morale. Di qui la parte centrale che il concetto dell' *educazione* tiene nelle sue vedute politiche; di qui la sua fede in una « sinistra costituzionale, moderata, progressista », che lavori « ad abbreviare possibilmente la distanza che separa i di- « versi strati sociali »; di qui il suo continuo parlare del rispetto del sistema parlamentare e della legge, del governo col partito ma pel paese, della maggioranza che deve servire agli interessi generali, delle lotte di partito che valgano come stimolo intellettuale e morale, dell'efficacia della coltura; e il proclamare solennemente « l'onestà come la prima « qualità e la maggior forza dell'uomo politico » (1). Ma il De Sanctis stesso dovè tante volte osservare, anzi sperimentare, come questo suo vagheggiato ideale fosse in contrasto colla realtà. Dove erano, dove potevano essere i partiti del suo desiderio, considerati come le discussioni di uomini intellettuali che cercano spassionatamente la verità obiettiva? Il solito ringentilimento delle dure lotte della vita reale in una lotta ad armi cortesi d'idee e di opinioni! (2). « Non ci sono

---

(1) Vedi *Scritti politici*, pp. 44, 72, 79, 82, 94, 96, 115, etc. Cfr. anche le citazioni di M. Mandalari, *Due uomini politici, De Sanctis - Nicotera*, Napoli, D. Morano, 1885, pp. 20-1, 51, 63. Sia pace alle tombe; ma, per quanto il Mandalari ci si affatichi, il ravvicinamento è inaccettabile.

(2) Arguta, ed in gran parte vera, è l'osservazione del De Meis: che il De Sanctis " immaginava una vicenda perpetua di due partiti co- " stituzionali, all'un dei quali spettasse tutta l'iniziativa, all'altro la " forza d'inerzia, la stabilità, l'immobilità, più che la forza regolatrice " del moto..... Ond'ei si turbava e diveniva inquieto quando udiva " partir dalla sua passiva e stazionaria *destra* alcuna idea, e se ne que- " relava, come d'indebita appropriazione ". (Vedi nel vol. *In memoria*, p. 119).

« partiti solidamente costituiti » — egli riconosceva innanzi alle lezioni dei fatti — « se non quelli fondati sulla regione « o sulla clientela » (1). E non si sente qualche cosa di triste o di umoristico nel suo *Viaggio elettorale*; al quale potrebbe mettersi come motto quel telegramma epigrafico, che fu spedito da' suoi avversarii dopo uno de' suoi discorsi più elevati e commoventi, — e ch' egli riseppe: — *l' entusiasmo passa, gli interessi restano?* (2). Ma al De Sanctis, e agli uomini della sua generazione, compiuta l'opera dell'unità nazionale, non restava di essere se non o illusi o scettici o pessimisti o idealisti. Il De Sanctis aveva troppo ingegno e senso critico da essere un illuso; troppa vigoria morale da accomodarsi allo scetticismo; troppo vivace natura da abbandonarsi al pessimismo; e fu quel che doveva essere, idealista, che s'afferra, come a tavola di salvezza, al concetto dell' *educazione.*

IV.

Da questa breve digressione sulle idee politiche del De Sanctis, ch' era necessaria per chiarire l' interpretazione politico-sociale ch' egli dà della storia letteraria italiana del secolo XIX, torno, per poco, sulla parte strettamente letteraria di queste lezioni. Anch'esse, come gli altri scritti del De Sanctis, sono assai abbondanti di teorie ed osservazioni di scienza della letteratura, ossia di estetica. Ma anche in esse, come negli altri suoi scritti, si può riconoscere un difetto del quale altra volta ho parlato, che deriva da un pensiero for-

(1) *Scritti polit.*, pp. 111-112.

(2) *Viaggio elettorale*, p. 38.

malmente poco elaborato e, direi, non schematizzato, e dalla trascuranza di una terminologia propria e costante (1). Anzi, l' imprecisione è qui forse anche maggiore, per l' indole alquanto popolare di queste lezioni. È inutile poi ripetere che tale difetto non riguarda la sostanza del pensiero, e che, ripensando ciò ch' egli ha detto, cercando di capire ciò che voleva dire, passando oltre le espressioni materiali, si giunge sempre a toccare un fondo di grande solidità e giustezza.

Com'è noto, uno dei meriti principali del De Sanctis, in quanto filosofo dell' arte, è la concezione della *forma* come campo proprio ed esclusivo del fatto estetico. Ma, mentre egli della forma ha sempre un senso vivissimo che lo guida ne' suoi giudizii, e talora anche giunge a formularne i caratteri con sufficiente precisione scientifica, altre volte esce in osservazioni che, prese a rigor di lettera, stanno in contradizione coll' intimo della sua teoria. Di ciò ho recato altrove degli esempi, e parecchi altri se ne possono cavare da queste lezioni. « Per me in arte tutto si riduce a que« stioni di esecuzione; si tratta di vedere come il poeta ab« bia avuto la forza d'incarnare una concezione ». Ecco un parlar chiaro; e, discorrendo delle vecchie polemiche sul contenuto dell'arte: « Ormai tutto ciò non ha più senso. Tutto « quello che è in natura ha diritto di essere nello spirito; « tutto ciò che vive ha diritto d' interessare » (2). In queste formole è il vero pensiero animatore del De Sanctis come critico d' arte. Ma, d' altra parte, non mancano confusioni di parole. — Proprio nella prima di queste lezioni, egli parla

(1) Vedi il mio scritto citato: *La Critica letteraria*, pp. 106-108.
(2) Parte I, lez. X, p. 114.

dell'*atmosfera della forma* (1); e, lasciando stare l'infelicità letteraria della frase, è evidente, da ciò che vien dopo, che *atmosfera* è una metafora per dire proprio la *forma*, e *forma* è anche usata translativamente per dire *contenuto!* In quelle prime pagine il De Sanctis vuol dire semplicemente questo: che nella produzione letteraria ci è una parte spontanea ed originale ed un'altra convenzionale, e questo convenzionalismo può essere così di forma come di sostanza: per es., nel classicismo il convenzionalismo materiale era la predilezione pei tipi astratti, e quello formale era la ricerca dell'eleganza, della forma bella, indipendente ed estranea al contenuto e ad esso appiccicata. — Poco più oltre, vuol dire che i romantici predilessero il fantastico e il sentimentale nel contenuto, e il musicale nella forma; e dice invece così: la *forma* romantica ha *tre* caratteri, — il *fantastico*, che si spinge fino al grottesco, il *sentimentale* ch'è il *carattere spirituale della forma*, e il *musicale* (2). E, discorrendo dell'indirizzo manzoniano, giunge a parlare della *tolleranza* come del *carattere morale della forma letteraria*, etc.; e per passare allo stile, usa di queste espressioni: «*passiamo ad una parte più grossolana della forma*, allo «stile» (3). Nè diversamente tratta il classicismo, la cui *forma*, secondo ch'egli dice, escludeva «il dramma, la collisione, «il dolore, il sentimentale, il brutto». — Ciò che afferma del femminile dell'arte, nelle lezioni sulle donne del Grossi, ricorda le cose dette nel saggio su Francesca da Rimini; ed in entrambi i casi, la teoria è inesatta, sebbene il giu-

(1) Parte I, lez. I, p. 4.
(2) Ivi, lez. II, pp. 14-5.
(3) Ivi, lez. XXIII, p. 366.

dizio *in subiecta materia* sia giustissimo. Potrebbe fare il paio con la teoria del femminile l'altra affermazione: « Ettore Fieramosca è pieno di perfezioni (morali), e perciò artisticamente imperfetto » (1): come se si possa teoricamente affermare che la virtù, o la perfezione morale, si ribellino, per ragioni intrinseche, all'arte! — Quest'ondeggiamento non è veramente casuale e derivante *sic et simpliciter* da irriflessioni o distrazioni del De Sanctis; e, secondo a me sembra, se ne deve cercare l'origine nella parte metafisica dell'estetica hegeliana, che il De Sanctis abbandonò, ma di cui non riuscì a liberarsi interamente (2).

Anche la prediletta distinzione, che ripete in queste lezioni tra *poeta* ed *artista*, messa in relazione col suo concetto fondamentale della forma, per quanto appaia seducente alla prima, non resiste alla critica. « L'artista è chi non è tutto intero « preso dal contenuto che vuol rappresentare, chi non ha il « cuore investito da quel contenuto, chi dal contenuto tenendo- « si a distanza, l'ha come modello, non come padrone, e ciò « che in lui opera è il solo calore dell'immaginazione. Il poe- « ta, invece, è tutto investito del suo contenuto: non sente, « non vive che in esso, gli è per lui fiamma interiore, non « già calore di frase o di penna. E la soverchia possanza « del contenuto dà vita al poeta ed uccide l'artista. Perciò « Dante, io dico, è più poeta che artista: Petrarca più ar- « tista che poeta. Ed artista più che poeta è Alessandro « Manzoni » (3). Ora è facile osservare, in linea puramente

(1) Parte I, lez. XXI, p. 840.

(2) Vedi il 2° volume dell'*Estetica* dello HEGEL: *Le forme artistiche e lo svolgimento dell'ideale.*

(3) Parte I, lez. I, p. 9.

teorica, che, se la forma bella è quella pienamente espressiva di un dato contenuto, come il De Sanctis sostiene, il poeta e l'artista, così come egli li ha definiti di sopra, sono entrambi nient'altro che artisti incompleti: perchè al primo verrebbe a mancare il contenuto vivace, al secondo la padronanza tecnica. Prescindo dalle applicazioni fattene a Dante, al Petrarca, ed al Manzoni, richiedendosi un più lungo discorso per distrigare ciò che la proposizione, rispetto a quelli, contiene di vero; ed anche qui io credo che osservazioni particolari esatte sieno state elevate e formulate in una teoria generale non del tutto esatta. — Ed altre frasi egualmente non piaceranno al lettore prudente. « In Italia « il romanticismo si trasformò subito in *maniera*. E che « cosa è la *maniera*? È pigliare il contenuto e la forma « ed usarlo come semplice *colorito* » (1). Qui la metafora non è felice: il *contenuto* e la *forma* che si tramutano in *colorito*. « Le teorie, soprattutto in letteratura, non sono ma- « tematica, idee dirette, palpabili, da determinare con for- « mole, come fu fatto in Francia pel romanticismo; ma hanno « fuggevoli gradazioni, e se le fissate nelle regole, avrete « invece di quella di Orazio un'altra *arte poetica*, ma cadrete « nella pedanteria ». Qui il De Sanctis vuol dire semplicemente: che in arte non esistono teorie che determinino tassativamente quali sieno i temi da trattare e quali le forme da adoperare. E a proposito: non è curioso che, nel descrivere ch'egli fa le varie fasi, o i varii gradi, del lavoro storico: la ricerca erudita, l'illustrazione critica, l'indagine delle cause dei fatti, e la filosofia della storia, dimentichi proprio la narrazione storica, ch'è il fine cui tendono i primi tre ge-

(1) P. I, lez. III, p. 40

neri di lavori, e ch'egli sembra invece ora considerare come pura cronaca ed ora confondere col discorso storico? (1).

Queste osservazioni non sono mosse da smania d'ipercritico: ma dalla speranza che il determinare e circoscrivere i difetti di queste lezioni, come delle altre opere del De Sanctis, serva a prevenire il facile scandalizzarsi di chi, attaccandosi ad un'affermazione ardita, ad una metafora infelice, ad una frase confusa, o ad una *boutade*, pensi di aver giudicato sommariamente il De Sanctis in generale e questo suo libro in particolare.

E, d'altra parte, questi difetti formali, da quale copia di osservazioni estetiche sono compensati! E come sono diverse le sue. da quelle osservazioni degli estetici astratti e ragionatori, che non hanno mai sentito le carezze delle Grazie e delle Muse, e a cui non parrebbe strano neanche quel calcolo dello Stuart Mill sulle note musicali che il De Sanctis ricorda, sorridendo! (2).

---

(1) P. I, lez. V, p. 56-7

(2) " John Stuart Mill, il grande economista, si dilettava di poesia " e di musica, ma da economista, col cervello. Una volta computava " quanto carbon fossile rimane ancora sulla terra, per predire quanto " dureranno le locomotive. Così un giorno, stando ad udir musica, " rimaneva distratto. Domandato, rispose: Penso che le note musi- " cali sono in numero determinato e vo' calcolando il numero delle " combinazioni melodiche per cui può passare una nota musicale. — " La musica dunque, secondo lui, finirebbe quando si fossero esau- " rite tutte le combinazioni, perchè allora sarebbe ridotta alle re- " miniscenze. E non pensava che, siccome ogni individuo è una com- " binazione nuova, una cosa a sè ed infinita al tempo stesso, così non " c'è combinazione la quale somigli ad un'altra, perchè essa non na- " sce dalla nota, è figlia del sentimento e della impressione, che sono " sempre cosa nuova „ (P. II, lez. X, p. 516).

Rispetto alla storia letteraria, queste lezioni per l'argomento loro moderno, anzi contemporaneo, non ci presentano quegli errori e sviste di fatto, che si sono qua e là notati (in numero assai minore che non si dica) nei due volumi nella *Storia della letteratura.* Uno dei brani in cui si possono vedere delle inesattezze storiche è l' *excursus*, abbastanza ingarbugliato. sullo svolgimento della romanza e della novella nella letteratura italiana che si legge a proposito delle novelle del Grossi (1).

V.

Queste lezioni, raccolte con molta abilità dal Torraca, pel fatto stesso che riproducono improvvisazioni orali, non possono aver certo grandi pretensioni di forma letteraria. Ci si sente viva l'impronta del discorso del maestro, quella sua semplicità e bonarietà, quei suoi scatti eloquenti; e contengono pagine molto belle e limpide. Ma anche vi si riscontrano i difetti soliti della dicitura del De Sanctis (2), accresciuti da verbosità, dalla frequente perplessità dell'espressione e da un tuono talora cascante e pedestre. Se non che, tutto considerato, a me è parso il meglio ristamparle fedelmente e integralmente, come si leggono nelle appendici del *Roma* (3). Una condensazione ed elaborazione, cui avevo dap-

(1) P. I, lez. II, pp. 17-18.

(2) Abuso di fraseologia (il *mondo*, il *contenuto*, etc.), che non è poi precisa e scientifica; e metafore spesso cozzanti.

(3) Al prof. Amerigo di Gennaro Ferrigni debbo le appendici del corso del 1872-73, e al prof. Mario Mandalari le seguenti del 1873-74. Senza la loro liberalità, questa edizione sarebbe stata ben altrimenti lunga e penosa.

prima pensato, sarebbero riuscite di necessità ad un lavoro ibrido. Mi sono, dunque, ristretto a correggere qualche svista evidente, e a qualche piccolissimo ritocco di forma e di punteggiatura. Ho creduto poi opportuno, per agevolare la ricerca e la lettura, di aggiungere, ad ogni lezione, un sommarietto del contenuto.

Di note ne ho messe pochissime, e per lo più semplici riferenze ad altre opere del De Sanctis. Per gli scrittori dei quali si tratta in questo volume si può consultare la bibliografia di un buon manuale di letteratura italiana, per esempio di quello del D' Ancona-Bacci, o di quello del Torraca. Solo alle nove lezioni sulla letteratura napoletana ho apposto una serie piuttosto copiosa di note contenenti informazioni biografiche e bibliografiche che, in gran parte, non si trovano a stampa, o sono sparse in libri di difficile accesso per chi non dimori in Napoli. E, per comodità del lettore, anzichè collocare questo ingombro di note a piè di pagina, come ho fatto per le pochissime delle altre lezioni, le ho relegate (commettendo, se si vuole un'anomalia tipografica) tutte alla fine della lez. XIII (Parte I), ossia dell'ultima che riguardi la letteratura napoletana.

Prima di chiudere questa prefazione, ho il dovere di ringraziare l'amico Torraca, che mi ha dato la necessaria licenza per questa ristampa. I lettori del volume lo ringrazieranno, dal canto loro, dell'averci serbata tanta parte del pensiero e dell'attività letteraria di Francesco de Sanctis.

aprile 1896.

BENEDETTO CROCE

I.

LA SCUOLA LIBERALE

LEZIONE I.

Alessandro Manzoni e la sua scuola.

Riassunto del corso sul Manzoni — Il Manzoni avversario del classicismo — Il classicismo considerato come il convenzionalismo nella forma, sopravvissuto alla rinnovazione del contenuto nel secolo XVIII — Triplice opera compiuta dal Manzoni, e carattere della sua personalità — La scuola come la decomposizione del capo-scuola — Il ramo secco e il ramo verde della scuola del Manzoni.

L'anno passato ci siamo occupati di un solo autore, di Alessandro Manzoni. — E, prima di dare un passo innanzi, io sento il bisogno di raccogliermi un poco, e presentarvi i lineamenti di quel corso, onde i giovani che non v' intervennero ne abbiano un'idea, e quelli che vi furono assidui ne ricordino i risultati. Non voglio già rifarvi la storia interna del Manzoni, e neppure ripercorrere quelle pagine nelle quali abbiamo veduto il movimento di quella storia. Io voglio solo segnarvi i lineamenti essenziali dell' uomo, e dell' artista, o, se vi piace una frase avvocatesca, dedurvi oggi le mie conclusioni.

Che cosa è Alessandro Manzoni? Potrei dirvi con parola affermativa: è il *romanticismo*. E così io sarei fedele al modo stesso onde fu battezzato ai suoi tempi. Ma poichè il romanticismo non è più oggi che una reminiscenza storica,

io voglio invece rappresentarlo sotto forma negativa. E cosa è Alessandro Manzoni? L'opposizione più recisa, il nemico più aperto, l'avversario più formidabile levatosi contro il *classicismo.* Miei cari, ogni forma letteraria nasce con una atmosfera intorno, che, quando è lei che la raggia di fuori, che le dà alimento e vita, si chiama la sua propria atmosfera. Ma, oltre a questa, ce n'è un'altra convenzionale ed artefatta, un misto di errori, di pregiudizi, di passioni, ed è la densa atmosfera che rimane estrinseca a quella forma, e che spesso la ottenebra e la guasta. Di queste atmosfere ne ha ogni età, ogni tempo.

Quale fu, p. es., nel medio evo? Fu l'atmosfera mistica e scolastica, che voi avvertite persino nel più grande lavoro di quel tempo, la Divina Commedia, in cui lo sforzo del genio non riuscì che a squarciarla appena. E quale l'atmosfera del risorgimento? Il classicismo. E che cosa era allora il classicismo, quali i caratteri di questa atmosfera che ha pesato tre secoli e mezzo su l'Italia? Risorgimento si disse della civiltà che usciva dalla frivolezza dello scolasticismo e dalla rozzezza del medio evo per ricongiungersi ad Omero, a Platone a Virgilio, il ritorno alle forme dell'antichità classica. Ma quel classicismo era un involucro rettorico-mitologico, era mitologia senza mito, rettorica senza eloquenza. Tutti i modi rettorici, e che erano l'*eleganza*, come si diceva allora, non avevano il contenuto dei classici. E così si viziava la formazione e il modo di formare. Che avveniva infatti quando trattavasi di comporre? Lo scrittore prendeva un personaggio qualunque, a piacere, e tenendosi con artifizio intorno ad esso, vi concentrava su tutta la luce, a scapito poi di ciò che restava fuori di quel soggetto. Ciò importava mutilazione nella vita, falsità nella produzione. E questo si chiamava *processo ideale*, e la idealità voleva significare esagerazione per un verso, mutilazione per un altro (1). Ma il contenuto qual era? Io potrei valermi di una

(1) A chiarimento di queste osservazioni si legga ciò che il De

certa frase che tanto bene esprime, e che ha avuto pure il suo tempo: *datemi il che, ed io vi darò il come.* Il *che* è l'*ubi consistam*, e il contenuto si aveva allora in quel modo che fanno ancora oggi gli improvvisatori. E così i temi più sciocchi vestivano forma oratoria, e Pietro Bembo recitava con enfasi di declamatore le più povere sue dicerie, e Monsignore della Casa lodava con famoso panegirico Carlo V. Come potè questo regno delle forme permanere in Italia sino alla prima metà del secolo XVIII?

Un contenuto serio ed importante se c'è, squarcia ogni atmosfera convenzionale. — Così è che Machiavelli ed Ariosto vinsero il formalismo classico, ruppero l'atmosfera del loro tempo, e sono anche oggi, e saranno sempre, due grandi scrittori. Ma, quando invece non v'è niente che tormenti l'animo, quando tutto non è che una forma arida e vuota, allora l'ozio e l'inerzia invadono il campo dell'arte, tiranneggiano miseramente lo spirito, traendolo all'ultimo segno di vacuità e di degradazione, alle fanciullaggini dell'accademia, dalla quale si risorge solo al comporsi di un nuovo contenuto.

Noi in Italia avemmo già l'Arcadia, da cui ci emancipammo al formarsi di un contenuto nuovo nella seconda metà del secolo passato. Ma io domando: quale fu questo nuovo contenuto sorto al cadere del secolo XVIII?

Miei cari, l'Italia non è la Cina per tenersi separata dal resto d'Europa, e non era possibile che si tirasse fuori dal gran movimento sociale di quel tempo, movimento che agitò e sconvolse tutto il mondo civile, producendo un nuovo mondo politico, un nuovo mondo morale, nazionale, scientifico, religioso. Era la gran fratellanza umana che risvegliavasi dopo secoli di repressione, era la revindicazione dei diritti dell'uomo, fatta in nome di un supremo diritto di natura. Ecco qual era il contenuto nuovo. Ebbene, o signori, quando

---

Sanctis stesso scriveva nel saggio *La Poetica del Manzoni*, prendendo ad esempio di quel ch'egli chiama *processo ideale* i personaggi dell'Alfieri (vedi per ora in *Nuova Antologia*, T. XXI, p. 234, ottobre 1872).

un nuovo contenuto apparisce, lo spirito si travaglia tutto intorno ad esso, e non è distratto ancora a produrre una nuova forma. Prendiamo ad esempio il cattolicismo. Per molto tempo il cattolicismo rimase *nidiato* in una forma pagana, di cui anche oggi la chiesa conserva gran parte. Solo più tardi il contenuto si emancipa da una forma che non è propria.

E in Italia, al comporsi del nuovo contenuto, il vecchio rimane ancora nella forma. La libertà veste la toga patrizia: Alfieri ci dà il suo Bruto, uomo popolare che uccide il despota, ma che parla e che opera da despota; la patria è voluta indipendente e libera da uomini che si atteggiano sul tipo degli eroi antichi. Mario Pagano e Domenico Cirillo rinunziano alla vita come Cassio e come Trasea (1).

Se questa dissonanza tra un contenuto nuovo ed una forma vecchia si fosse bene avvertita, quel contenuto avrebbe avuto subito la sua *propria atmosfera*. Ma mancava il sentimento di questa discordanza. Solo a lungo andare il contenuto nuovo rompe l' atmosfera artificiale che gli è intorno estranea, e pone la sua propria. Una letteratura trova la sua soluzione quando al disotto della forma ci è un contenuto vero. Bisognava creare dunque una forma che fosse uguale al contenuto. Ecco la soluzione della letteratura italiana. Tuttavia, il movimento dello spirito a cercare questa soluzione non cominciò in Italia, ma fu qualcosa che ci venne di fuori. Anche oggi ci è nella nostra vita qualcosa di forestiero, di francese per esempio, e questo qualcosa ci sarà sempre sino che non sia rifatta in noi la coscienza nazionale. Quando dunque il nuovo contenuto veniva cercando la sua forma, ci piovve di là dalle alpi il *romanticismo*: parola che ha dato luogo a questioni una volta importanti, oggi dimenticate. Il Romanticismo, nato in Germania, ha avuto mezzo secolo di sviluppo,

---

(1) Egregiamente il De Sanctis espone questa sopravvivenza della forma classica nella trasformazione sociale e spirituale del s. XVIII, nel saggio sul Gervinus (in *Saggi Critici*, p. 339 sgg. Cito sempre dalla 4.ª ediz., Napoli, Morano, 1881).

ha avuto centri di vita, Berlino, Vienna, Dresda, ha avuto i suoi filologi, i fratelli Grimm, i suoi filosofi Schelling, i suoi poeti Novalis, i suoi storici. Ed in quel tempo che l'Italia si lacerava con discordie e con lotte intestine, la Germania si veniva creando col romanticismo una letteratura nazionale.

Il romanticismo tedesco però venne a noi quando il suo teatro era distrutto, quando il medio evo era detestato, quando l'idealismo di Fichte era divenuto misticismo scolastico nudo e secco, quando la libertà delle regole aveva prodotto il fantastico aiutato da nuovo macchinismo, quando alla mitologia pagana s'era sostituita una mitologia boreale di larve. E trovò qui a ragione una grande resistenza negli adoratori della plasticità classica, e disgustato gli si levò contro violentemente il più immaginoso dei nostri poeti Vincenzo Monti, che si doleva dovessero sparirgli dinanzi Apollo e Citerea e venire agli onori dell'arte le brutte streghe del nord.

Il Manzoni fu tirato per le falde in mezzo a questo *romanticismo*. Egli, salutato da tutto come *romantico*, se lo credette lui stesso. Ma con un ingegno d'impronta italiana, con un ricco tesoro di tradizioni letterarie ed artistiche, non poteva rinnegare la storia, l'indole e il genio nazionale. E tre cose ha lasciato in Italia che oltrepassano la sua personalità e costituiscono una scuola. Egli ha *cristianizzato* il nuovo contenuto; ha ingentilita e messa in voga una *forma popolare*; ha distrutto il *processo ideale astratto*, sostituendovi il processo *reale, storico, positivo*. Sono tre lineamenti, un solo dei quali basterebbe a dichiarar grande un uomo, e che tutti e tre insieme costituiscono una vera rivoluzione.

Egli ha cristianizzato il contenuto nuovo, perchè non ha ritenuto il cristianesimo che come il suggello di quel contenuto. Ciò che è vero per diritto di natura è vero per diritto divino, e, per togliere di mezzo questo diritto divino, è vero secondo Dio, secondo il Vangelo. Il cristianesimo del Manzoni non è altro se non il Vangelo che consacra la democrazia

e la libertà, sono le idee del secolo XVIII raccolte sotto il manto di Maria, è il contenuto nuovo battezzato, e che acquista nuove forme, nuovi colori, nuove tendenze, nuove corde, tra cui la più possente è quella che esalta e consola gli oppressi, la rassegnazione, la carità, la preghiera. — Egli ha rinnovato la forma, rendendola popolare, perchè ha combattuto a morte la forma convenzionale, ha distrutto l'atmosfera classica, ha vinto la rettorica, producendo una forma semplice, vera, reale, forma cercata nelle viscere stesse del popolo, forma ingentilita con tali colori accessibili al popolo. — Egli ha distrutto il processo ideale ed *a priori,* perchè non muove da idee vaghe ed astratte, ma parte dalla vita stessa colta nel momento positivo, parte da idee calate nella realità, che sono fatto concreto e storico.

Il contenuto, dunque, fatto cristiano, la forma divenuta popolare, il processo reso positivo: ecco i tre lineamenti che oltrepassano e vincono l'uomo, e che rimangono i caratteri di una scuola.

Ed a ciò aggiungete una possente personalità. Nel Manzoni ci è il critico, lo storico, l'artista.— Nel Manzoni ci è il critico, perchè egli ripugna dalle regole volgari; e in luogo delle regole trovate, egli cerca altre regole, egli si fabbrica altre catene, tra le quali costringe e rinchiude il suo genio. Egli vuol trovare una via diversa, un cammino suo proprio che lo distacchi dai classici e che lo ponga contradittore ai classici e si forma certi criterii esclusivi, non meno esagerati di quelli che ripudia e disprezza. Vi è del falso, certamente, nella sua critica; ma quando in un uomo è una forza che produce, produca pure il falso, rende anche questo stimolo persistente ed attivo. I pregiudizii, le passioni, gli errori se sono sentiti di dentro come cosa vera e vivente, mettono il cervello in moto, non lo lasciano mai star quieto e danno fuori mirabili risultati. Questo si può dire di Dante e di Tasso, questo si deve dire di Alessandro Manzoni. La sua storia interiore passa dall'*inno* alla *tragedia storica*, dalla *tragedia* al *romanzo storico*.

Nel Manzoni ci è lo storico. Egli non poteva accettare la storia come gli veniva da spiriti preconcetti e passionati, e voleva che lo storico non dovesse anticipare ai fatti il disegno, non scusando l'esagerazione neppure quando è fatta a pro della libertà e della patria. Questa è certamente un'onesta tendenza, non mai turbata nella serena tranquillità del suo spirito osservatore, e pure opponendosi alle storie dal Machiavelli al Sismondi, dà torto al re dei Longobardi, ma non dà ragione però a Carlo Magno re dei Franchi.

Nel Manzoni ci è l'artista. E dico a disegno l'artista, e non il poeta. L'artista è chi non è tutto intero preso dal contenuto che vuol rappresentare, chi non ha il cuore investito da quel contenuto, chi, dal contenuto tenendosi a distanza, l'ha come modello non come padrone, e ciò che in lui opera è il solo calore dell'immaginazione Il poeta invece è tutto investito del suo contenuto: non sente, non vive che in esso; gli è per lui fiamma interiore, non già calore di frase o di penna. E la soverchia possanza del contenuto dà vita al poeta ed uccide l'artista. Perciò Dante, io dico, è più poeta che artista; Petrarca più artista che poeta. Ed artista più che poeta è Alessandro Manzoni. Il suo ideale non è potente abbastanza per tirarlo nella vita, ma è solo efficace per condurlo all'arte. Il che rende in lui men forte il poeta, fortissimo l'artista; il che importa una grande attitudine all'analisi. Lo spirito d'analisi si sviluppa rigorosamente quando v'è calma, v'è tranquillità, v'è quella quiete che i tedeschi chiamano *olimpica* e che attribuiscono al Goethe. Chi è invaso da un contenuto, non analizza, non decompone, non esamina, e il contenuto è per lui un fatto sintetico, vivo, potentissimo. Voi già sapete quale sia la forza analitica di Alessandro Manzoni. In mezzo alla più grande elevatezza del contenuto spesso egli si arresta, e contempla, e divide, e decompone, e compie una minuta analisi psicologica. E questa calma superiore gli mette il suo contenuto a distanza, questa quietudine beata gli fa scorgere in ogni cosa il *fin qui basta,* gli dà quella fusione di tinte

così mirabile. Egli spinge questa misura, questa quietudine, questa calma sino ad una leggiera tinta d'ironia, quasi egli sentisse che quello che vagheggia è un fantoccio della sua immaginazione.

Una *grande potenza*, dunque, *d'analisi* — una *quietudine beata* — una *leggera ironia*: ecco i tratti della fisonomia particolare del Manzoni; ed è questa la sua personalità, ciò che non s'imita e non si comunica, ciò che lo costituisce caposcuola (1).

Ciò che poi è imitabile in lui, ciò che può comunicarsi sono i lineamenti toccati innanzi; e quei tre caratteri in Italia hanno prodotto una scuola con un movimento scientifico, letterario, artistico.

Il Manzoni fu un ingegno solitario, tenutosi fuori il turbinio della vita, lontano dai rumori e dalle lotte. E quando i suoi ammiratori battevano in suo onore la gran cassa alle porte, egli dentro il suo gabinetto se ne stava modesto e studioso. C'era però attorno a lui un ambiente esaltato che lo circondava, s'era già formato un gruppo di giovani che erano come la sua ripercussione, si componeva già per lui una scuola. Ma che cosa è una scuola? Una scuola è la decomposizione del caposcuola. Quegli è la sintesi, questa è l'analisi. E ne nasce troppo spesso che tutto quello che nel caposcuola è difetto, ma tenuto a freno dalla forza del genio, per certuni si ritiene bellezza e diventa *maniera*, e in questa esagerazione la scuola ha la sua parte *degenere*. Quello poi che è pregio nel caposcuola incontra altri che sanno svilupparlo e migliorarlo, e procede bene innanzi, ed è nella scuola la parte progressiva e vivente. — Sono così i due rami che spuntano naturalmente in ogni scuola, *il ramo vizioso e degenere*, *il ramo buono e perfetto*. Vediamo ora un po' di accennare quel ramo nella scuola del Manzoni che è degenere e vizioso.

---

(1) Per lo svolgimento particolare del giudizio qui rapidamente accennato sull'opera del Manzoni, vedi gli scritti e le lezioni dei quali abbiamo parlato nell'*Introduzione*.

Il Manzoni, come abbiamo detto, è più artista che poeta, fornito di uno spirito eminentemente analitico e positivo. Pigliate ora il suo compagno di camera, colui che era tanta parte delle sue speranze e del suo avvenire, Tommaso Grossi. Che cosa è Tommaso Grossi? Il *puro artista*, il *puro romantico*, il *puro storico*, senza quei pregi che temperano queste qualità nel Manzoni. Pigliate ancora Niccolò Tommasèo, e voi avrete la scuola nel senso elevato, avrete l'*etico*, il *patriottico*, il *cristiano* di quella scuola, scompagnato però dall'elemento critico, artistico, positivo. Andate un po' più avanti. Mettete l'opposizione invece dell'armonia, mettete il diritto divino che nega il diritto naturale, il cristianesimo che scomunica lo spirito del secolo XVIII, e voi avrete Cesare Cantù con la *Storia Universale*, una pugna accanita fatta allo spirito moderno, in nome dello spirito moderno. E dove va a finire questa scuola nel suo ramo degenere? In un vuoto formalismo. Avete, in luogo dell'antica mitologia, l'*angelo*, il *paradiso*, la *chiesa*; avete quella che dicesi Letteratura Popolare, caduta oggi; avete, qui a Napoli, il Baffi, il Ruffa, la Mancini, la Guacci, e, primo fra tutti, Saverio Baldacchini, di cui non so ricordarmi senza profonda commozione che per ebetismo è già finito, e che potrebbe dire con Santa Caterina: muoio e non posso morire! (1). Qui riesce il ramo degenere della scuola del Manzoni. È l'Arcadia, la *vuota insipidezza*, il *formalismo puro* di questa scuola. Ecco un cammino che noi terremo nelle nostre ricerche.

Ma v'è un altro cammino più importante. La parte buona della scuola rimane buona e incontaminata, è anzi lavorata, è maneggiata, è indiritta ad uno scopo nobilissimo, è coordinata ai grandi fini della storia, e afferma la patria, propugna la libertà, vuole la indipendenza nazionale. È il ramo perfetto della scuola, che ha per punto di mira il patriottismo, che si assimila tutti gli elementi che trova, e li unifica e

---

(1) Sul Baldacchini e gli altri scrittori napoletani, vedi le note alle lezioni V-XIII di questa Parte I.

li rende fecondi. Ed è così che la scuola del Manzoni divenne l'officina di tutto il movimento nazionale italiano; è così che ha avuto i suoi poeti, Silvio Pellico e Giovanni Berchet; ha avuto i suoi scrittori politici, Massimo d'Azeglio; i suoi storici, Cesare Balbo; i suoi filosofi, Vincenzo Gioberti ed Antonio Rosmini. Scuola degna di tanto uomo, l'altro campo che noi percorreremo quest'anno (1).

(1) Sulla comprensione qui accennata della scuola del Manzoni, vedi *Introduzione*.

LEZIONE II.

Tommaso Grossi.

Il movimento romantico in Italia — Caratteri del romanticismo italiano — La libertà dell'arte — Il fantastico e il sentimentale — La forma musicale — Il romanticismo nell'opera di Tommaso Grossi — La novella in ottave — L'effetto musicale nelle ottave del Grossi — Analisi della *Fuggitiva*.

Intorno al Manzoni si formò una nuova critica letteraria, la quale non avea più per fondamento una semplice opposizione al classicismo; ma si chiamò critica romantica. Il caposcuola, come suole avvenire, era più temperato, meno sistematico, ed anche più disposto, nella lotta, a tenersi nei limiti della gentilezza e della benevolenza, a riconoscere i meriti de' suoi avversari. Chi legge i suoi lavori critici, ci vedrà una leggera ironia, ma non scompagnata mai da grazia e da gentilezza. Perciò Manzoni, quantunque in un campo opposto, fu molto amato dall'autore de' *Sepolcri*, allora esule in Londra, e stimato dal rappresentante della scuola contraria, Vincenzo Monti, che con Alfieri era stato il suo modello di poesia nella gioventù. Quando Monti sparve dalla scena, accompagnato da fiere censure per la fiacchezza della sua condotta, tanto che Pietro Giordani dovè fare una specie

di apologia del suo amico; Manzoni scrisse quattro versi rimasti come epigrafe delle opere del Monti, dettati piuttosto dal cuore che dal senno e non ratificati dalla posterità:

Salve, o divino, a cui largì natura
Il cor di Dante e del suo duca il canto!
Questo fia 'l grido dell' età futura:
Ma l' età che fu tua tel dice in pianto.

Come vedemmo, Manzoni dette l' avviamento in Italia a quella che diciamo letteratura moderna; ma ciò non bastava agli scolari, a que' giovani lombardi che avevano le stesse sue tendenze. E poichè allora i fratelli Schlegel destavano rumore in Germania, e giunsero anche in Italia mercè la traduzione del Gherardini, e tutto era romantico, la scuola oltrepassò il maestro e mise fuori un complesso d' idee che si chiamò romanticismo. Il quale non fu lo stesso della Germania, non fu quello che Victor Hugo costituì in Francia, ma fu romanticismo italiano.

Quali sono i caratteri di esso? Libertà dell' arte, il fantastico, il sentimentale e il musicale. Esaminiamoli.

Libertà dell'arte. — Come sapete, nel secolo XVIII l'arte fu considerata come mezzo per propugnare, istrumento per divulgare concetti politici, patriottici, religiosi, morali, che fermentavano nelle menti e produssero la celebre Rivoluzione. Non era un concetto nuovo, lo ebbe Dante e il secolo XVIII lo ringiovanì: era l'arte *bella faccia di verità*, il vero *condito in molli versi*, una forma il cui valore stava nel dar rilievo al contenuto, e questo era scopo, l'arte mezzo. Uno dei meriti principali degli Schlegel fu di mettere l'arte fine a sè stessa.

Questa dottrina oggi è divenuta assioma. Formulata alla francese da Victor Hugo è: *l'arte per l'arte.*

Non giudicare un' opera d' arte dal suo contenuto, morale o immorale, vero o falso, frivolo o importante, giudicarla in sè stessa, con criterii propri, fu il fondamento della critica romantica.

Messo da parte il contenuto, rimane la forma, e c'è una forma romantica. Quale n'è il carattere? La reazione contro il sensismo inglese e francese di Locke e di Condillac, la quale giunse fino al più esagerato spiritualismo, confinante col misticismo del Medio Evo. Ed il carattere di quella forma fu cercato nel Medio Evo, il motto col quale essa fu indicata, è: *spiritualizzare la forma.* Cioè una forma che perde i suoi contorni, le sue linee diritte, la misura e la precisione nelle parti plastiche, e diviene, come si disse, una linea curva guizzante come serpente, quello che Hogarth chiamò *linea serpentina.* La linea curva è una linea che incontra delle altre, si mescola con esse, onde nascono linee l'una entrante nell'altra, per meglio simulare la vita. E *guizzante* che vuol dire? Non sono più sentimenti definiti, determinati; ma a guizzi, chiaroscuri, ombre e lampi, che fanno intravedere piuttosto che vedere.

Questa forma non ha base nella realtà; ma piuttosto nella immaginazione lasciata in balìa di sè stessa, nel regno degli spiriti, delle streghe, delle fate, dei miracoli e dei santi come nel Medio Evo; — e ciò fu chiamato il *fantastico.* Fondata su *linee curve*, produce contrasti duri, crudi, che a prima vista fanno effetto contrario alla realtà e alle proporzioni normali, e come nella natura così nella letteratura si ebbe il *grottesco.*

La forma che ne' classici è il fine della poesia, nel romanticismo è il mezzo per produrre impressioni o sentimenti. Una volta che per sollevare la realtà ad una regione spirituale, la snaturate, anche voi vi mettete in uno stato non naturale, di esaltazione. Le impressioni e i sentimenti, che nel placido cammino dei classici si sviluppano a poco a poco fino alla catastrofe, nel genere romantico scoppiano violentemente fin dal principio. Fin dal primo verso trovate odio, meraviglia, ira; siete gettati in una situazione nervosa, convulsiva.

Nè basta il sentimentale, ch'è il carattere spirituale della forma. Quando essa diviene tecnicismo, metro, versi, parole,

bisogna trovare espressioni corrispondenti ad una natura così fantastica ed esagerata.

Per esprimere i sentimenti violenti avete la lirica, uno stato indefinito dell'anima a cui corrisponde la musica: la parola più non esprime qualche cosa di netto e preciso. I romantici al plastico cercarono sostituire appunto il carattere lirico e musicale.

Una scuola che fondava l'arte su questa forma, non poteva star contenta ai generi di letteratura allora in voga, e andò a dissotterrare quei generi ch'erano stati in voga nel Medio Evo. Il genere letterario corrispondente a quella forma era la *Leggenda*, genere proprio del fantastico e dei miracoli. Ed esso produceva la *Romanza*, la quale è la leggenda da cui si taglia via il racconto, non rimanendovi che il motivo lirico e musicale. Insomma, immaginate una tragedia da cui siasi tolto tutto, rimanendo la catastrofe: un momento lirico da cui nasce un' esposizione quasi musicale.

Tutti questi caratteri li trovate ne' canti popolari che sono delle romanze, come quella del gondoliere che aspetta la sua amata, e l'altra napoletana:

Fenesta che llucive e mo' no lluce,

un motivo fondato sopra una situazione lirica, che rappresenta i movimenti dell'immaginazione popolare. Vi darò un esempio.

Il Grossi nell'*Ildegonda* immagina che la fanciulla un giorno, chiusa in una stanza, trovi in un vecchio libro una romanza: ed egli mette la romanza nella *Ildegonda* in ottava rima. Essa è fondata sopra una situazione comune nel Medio Evo.

Sveno parte per la crociata, la sua innamorata gli va appresso; combattono insieme, muoiono insieme e rimangono abbracciati, cadaveri. Era un tema assai popolare a quei tempi. E Tasso ebbe torto di non impadronirsene. Egli che avea troppo scrupolo, mise nel poema Erminia, Clorinda,

Armida, donne pagane, ma non una cristiana al seguito dei crociati. La stessa Sofronia è una vergine, ed ella ed Olindo diventano sposi secondo le regole, come Gildippe ed Odoardo.

C'era dunque questo tema di Fiorina e Sveno. Nella romanza tutto il racconto è divorato, rimane l'ultimo momento. Eccola:

. . . . . Errante pellegrina
E pur segnata della croce il petto,
La regal casa abbandonò Fiorina
Per seguitar l'amato giovinetto;
Combattendo al suo fianco in Palestina
Fu il terror de' credenti in Macometto:
Da valorosi insiem caddero in guerra;
Dormono insieme in quella sacra terra.

Era d'autunno un bel mattin sereno,
L'ultimo ch'ella si destava all'armi.
— Fiorina, ah non voler — diceale Sveno —,
Non voler nella pugna seguitarmi:
Immensa strage s'apparecchia: oh almeno
Il diletto tuo capo si risparmi! —
Non l'ascoltava; insiem caddero in guerra;
Dormono insieme in quella sacra terra.

I cadaveri santi fur trovati
Nel campo ove la strage era maggiore,
Tenacemente insieme ambo abbracciati,
In atto dolce di pietà e d'amore.
Riposano gli spiriti beati
Nella pace ineffabil del Signore:
I corpi, come già caddero in guerra,
Dormono insieme in quella sacra terra.

Tutta la romanza è fondata sopra un motivo — l'ultimo verso — che poi, come nella musica, torna sempre con certe variazioni che lo mettono in rilievo.

Poi, quando si sviluppò di più la letteratura, vi fu un genere che riunì la Leggenda e la Romanza: la *Novella*, sostituita ai *conti* e ai *fabliaux* dei trovatori provenzali o

italiani. In principio la novella era un racconto disteso coi nessi voluti dalla ragione, e terminava in una situazione da romanza, in un momento lirico. Nelle mani del Boccaccio diventò la parodia di sè stessa; pure, anche dopo lui, la forma antica persistette, e trovate pur in mezzo alle sue licenziose e burlesche, certe novelle commoventi come Ginevra, Gerbino. Le trovate in tutt'i romanzi cavallereschi italiani, nel *Morgante* del Pulci, nell'*Orlando* del Boiardo, nel *Furioso*. In mezzo alla narrazione generale è qualche episodio commovente, la novella antica introdotta nella tela. Il Tasso stesso, che voleva fare un poema serio come l'*Iliade* e l'*Eneide*, ve le ha messe. Che cosa è infatti *Olindo e Sofronia?*

La scuola romantica disseppellì questo genere letterario e lo ringiovanì. Non solo tornò in luce la novella purificata, tolta dalle mani dell'abate Casti, ma anche il metro di essa. Questo era per la novella e la romanza nel Medio Evo l' ottava rima, come la terza rima pe' racconti mistici. E perchè risorge ora l'ottava? Dopo di essa erano venuti i versi sciolti, come ne' *Sepolcri*. Ma in questi è impossibile l'intonazione musicale, mentre nell'ottava nasce un'onda armonica che si presta a tutt'i movimenti di quell'indefinito che fu detto il fantastico: è appunto l'elemento musicale e lirico di cui vi ho parlato.

Tommaso Grossi, l'amico e compagno di Manzoni, tanto che l'un l'altro si comunicavano i loro manoscritti, rimise in voga la novella. Quando Manzoni avea scritto gli *Inni*, uscì la prima novella che il Grossi compose in dialetto milanese, e poi traslatò in italiano. Egli rappresenta quel breve periodo detto dell'*arte romantica*.

Innanzi tutto, non si preoccupa del contenuto. Chi legge i suoi lavori e può dimenticare l'Italia di allora, la immagina in una situazione di beata prosperità, di ozio, in cui non fosse nessuno scopo serio alla vita, e l'uomo vivesse strimpellando la chitarra e facendo sonetti. Questo carattere è proprio del periodo dalla fine del secolo XVI alla prima metà

del XVIII. Siamo ricondotti ne' beati tempi lirici in lui il Tasso ed il Guarini parlavano di amore a Tirsi ed Amarilli.

Che cerca il Grossi nelle sue creazioni? Una storia che possa produrre certi effetti estetici; concetti politici, religiosi, morali non si trovano in lui. Nella forma cerca il fantastico fino al grottesco, carattere della forma romantica.

Il fantastico nel Medio Evo era naturale allo spirito. Gli uomini vivevano in ispirito in un altro mondo, al quale era abituata la loro immaginazione; il mondo sensibile non era guardato, era un'incognita anche all'occhio de' sapienti, mescolato con magie e visioni. Il fantastico nel Medio Evo è preso con tutti i caratteri d'un fatto normale. Quando Passavanti e Cavalca raccontano i miracoli o le apparizioni, non sentite in loro che la coscienza ripugna a quelle cose, anzi essi le rappresentano con quelle tinte precise, plastiche, determinate, con cui noi rappresentiamo i fatti che vediamo svolgersi sotto i nostri occhi. In pieno secolo XIX cercare nel fantastico la base dell'arte, è prendere una base artificiale, trasportare l'immaginazione in campi estranei alla nostra natura attuale.

Per Tommaso Grossi il fantastico non è che un mezzo per produrre impressione, scopo ultimo è il sentimento; ed in quel tempo lo mettevano sopra Manzoni, appunto perchè faceva piangere e Manzoni no. Fin dal principio vi trovate in un mare tempestoso; e navigando in mezzo a quella tempesta, a forza di starci dentro, le prime impressioni spariscono, vi ci abituate, e l'esagerazione del sentimento uccide il sentimento.

Il Grossi adopera nelle novelle l'ottava rima, quel periodo in versi così musicale nel Poliziano e nell'Ariosto, spezzato nel Tasso. Qui è peggio, perchè vi si cerca soltanto un sentimento musicale, per cui l'ottava è rotta in tanti periodetti; per troppo cercar la musica, l'ottava diventa non una orchestra ma un istrumento qualunque, che non sarà mai musica per sè solo, e non produrrà mai l'effetto che nasce dall'accordo degli strumenti musicali.

Prendete un'ottava del Tasso, la morte di Clorinda, e un'altra del Grossi, la morte di Lida. È evidente che il Grossi scrivendo quell'ottava ha avuto innanzi l'altra. Già nelle sue novelle sono reminiscenze del Tasso, suo autore prediletto finchè non ebbe il desiderio di fare un poema superiore alla *Gerusalemme*, i *Lombardi*. Ecco l'ottava:

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
Come a gigli sarian miste viole:
E gli occhi al cielo affisa; e in lei converso
Sembra per la pietate il cielo e il sole:
E la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliere, in vece di parole
Gli dà pegno di pace. In questa forma
Passa la bella donna, e par che dorma.

È un po' monotona, non è quella dell'Ariosto, ma non è priva di movenze. Notate quello:

E la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliero.....

È un verso che si unisce con un altro: questi congiungimenti interni rappresentano appunto una di quelle movenze di cui parlavo: così pure il periodo spezzato al settimo verso.

Quella del Grossi è in fondo la stessa, ma monotona, priva di movenze:

Nero sul petto e sulle spalle sciolte,
Il bel crin le traspar di sotto al velo:

Due punti.

È rugiadoso e candido quel volto,
Qual giglio appena svelto dallo stelo:

Altri due punti.

In soave d'amore atto rivolto
Tien l'angelico sguardo in verso il cielo
E sulle labbra pallide il sorriso
E la gioia le sta del paradiso.

Che avete qui? Delle linee parallele, versi a due a due, senza alcuna movenza: ciascuna coppia è una variazione della precedente, lasciando stare quella *gioia del paradiso* della fine.

Ecco ciò che io chiamo abuso dell' effetto musicale.

Così i caratteri propri del romanticismo sono palpabili nel Grossi: ma se rimanessi in quest' analisi generale, ciò non basterebbe a farvi persuasi. Le teorie, soprattutto in letteratura, non sono matematica, idee dirette, palpabili, da determinarsi con formole come fu fatto in Francia pel romanticismo; ma hanno fuggevoli gradazioni come la vita, e se le fissate nelle regole, avrete, invece di quella d'Orazio, una altra *arte poetica*, ma cadrete nella pedanteria. Scendiamo dunque a studiare i caratteri del Grossi nei particolari. Egli cominciò colla *Fuggitiva* quando aveva diciannove anni, dopo la novella tentò il romanzo col *Marco Visconti*, e infine il poema epico co' *Lombardi*. La *Fuggitiva* gli acquistò presto molta fama; ed egli la ridusse in italiano, segno certo che in essa era qualche cosa corrispondente alla voga, all' opinione pubblica.

Quando il Grossi scrisse questa novella, era accaduto un fatto straordinario, la ritirata di Mosca; fatto che colpì la immaginazione e produsse molte poesie in Italia e fuori. Mentre il Grossi scriveva la *Fuggitiva*, un altro giovane poeta, anch' egli percosso da quel fatto, lo guardò sotto un altro punto di vista: vide gl' Italiani costretti a combattere per un sire straniero, menati a morire senza il conforto di dire:

Alma terra natia,
La vita che mi desti, ecco, ti rendo.

Vedete qui un contenuto patriottico, del sentimento, qualche cosa di serio che più tardi, sviluppandosi, sarà Giacomo Leopardi.

E pel Grossi che cosa è la ritirata di Mosca, se egli lascia da parte contenuto e sentimenti patriottici e religiosi? È un bel tema per una novella in cui sviluppare l' elemento

musicale e sentimentale, secondo le teorie della scuola romantica.

Al tempo delle Crociate, le innamorate seguivano i loro amanti, morivano con essi. Il Grossi immagina una fanciulla innamorata di un tal Terigi: quando le schiere italiane partono per la Russia, ella non ha la forza di abbandonare Terigi. Esce fuori di casa, tentennante tra il sì e il no; ma pensa alla madre, al padre, e torna. Trova la porta chiusa, si conferma nella sua risoluzione e corre per raggiungere gl'Italiani. Incontra il fratello che va pure in Russia; egli si sforza di persuaderla a tornare, ma non può, la fa vestire da uomo ed ella è tutta contenta di poter vedere l'amante senza esser vista. Accade in Russia la battaglia della Moscova: ella rimane indietro, mentre il fratello e l'amante sono nella mischia. Infine si grida vittoria, ma nè Ferdinando nè Terigi tornano. La fanciulla si getta in mezzo al campo di battaglia: reminiscenza, come vedete, di Eurialo e Niso, di Cloridano e Medoro. E come in questi episodii, così anche nella novella del Grossi, la luna è un ingrediente necessario; se non che qui è luna romantica. Appena un po' di luce, una scintilla miracolosa che cade innanzi alla fanciulla, sì che ella si volge al cielo. Ed il cielo è anch'esso romantico, tutto nuvole, sì che a forza di fantasticare, ella vede tra le nuvole la madre, ne sente le lagrime. Si avanza a quel barlume e sente un profondo sospiro, corre verso quella volta e ode il suo nome fra tante grida. Qui si vede proprio il colorito romantico:

> In quel mentre dall' ultima campagna
> Un fioco move sospirar profondo.
> Tremante accorro, veggo ingorda cagna
> Lambir sul petto il sangue a un moribondo,
> A cui la faccia un cadavere bagna
> Mozzo del capo e d'atro sangue immondo....

Notate quel gruppo: una cagna che lambe il petto d'un moribondo, la cui faccia è insozzata da un altro cadavere. Così i particolari producono il fantastico e il grottesco.

La fanciulla si avanza:

> **Attente al basso suon le orecchie intendo:**
> **Oh Dio! m'illuser, o il mio nome udiro?**
> **Mi balza il cor, trema la man che stendo**
> **A svelar quella fronte. Ahimè! che miro!**
> **È il mio Terigi... Fuor de' sensi uscita**
> **Fra le sue braccia piombo tramortita.**

Donde nasce qui l'impressione? Non dal fantastico, il quale, anzi, colpendo l'immaginazione col grottesco, svia e indebolisce il sentimento. La cagna, il cadavere, il capo mozzo producono forse profonda impressione di dolore, come quello

> **Ahimè! che miro!**
> **È il mio Terigi?....**

L'impressione nasce da una situazione che non ha bisogno di tutti que' particolari fantastici, dal fatto che la fanciulla sente il suo nome, e, scoprendo la faccia del moribondo, trova il suo Terigi.

È reminiscenza di Tancredi che va per battezzare Clorinda ancora a lui ignota, eppure, quasi per presentimento, trema; e quando scioglie l'elmo riconosce la sua donna. Tasso non ha avuto bisogno della cagna con quel che segue. Paragoniamo ciò che è nel Tasso con ciò ch'è nel Grossi, per vedere la mano del maestro e quella dello scolare, e perchè possiate apprendere la differenza che passa tra il grande ingegno e il mediocre.

Nel Tasso tutto procede tranquillamente, il sentimento è anzi trattenuto sì che scoppia all'ultimo:

> **Poco quindi lontan nel sen del monte**
> **Scaturia mormorando un picciol rio.**

Questo interessarsi anche del rio, è prova di quanto io diceva.

> **Egli v'accorse, e l'elmo empiè nel fonte,**
> **E tornò mesto al grande ufficio e pio.**

Mesto già annunzia qualche cosa di nuovo, di doloroso.

> Tremar sentì la man, mentre la fronte
> Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.

Notate ch' egli non dice solamente: *Mi balza il cor*, che è il fatto nudo e grezzo.

> La vide, e la conobbe; e restò senza
> E voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

La profonda impressione che deve fare la situazione creata dal poeta, non è scemata o impedita da mezzi artificiali esteriori. Quel *restò* è un accento fuori regola ed esprime a meraviglia un momento di stupore in cui pare come se un fulmine cascasse addosso a Tancredi.

Vedete ora che sostituisce a tutto questo il Grossi.

> Oh Dio!... m' illuser, o il mio nome udiro?

È un movimento transitorio che dovrebbe essere soppresso nell' impeto della commozione, come richiede la situazione.

> .....trema la man che stendo
> A svelar quella fronte Ahimè! che miro!
> È il mio Terigi...

Il: *che miro!* è sostituito al terribile: *La vide e la conobbe e restò*. È una forma sbiadita e comune che si trova nelle canzoni mediocri, nei drammi di effetto, una forma volgare per rappresentare una realtà tanto fuori dell' ordinario.

Come Clorinda riconosce Tancredi, così Terigi riconosce l' amata.

> La man mi prende, se la stringe al core,
> E nel sorriso della pace muore.

Morir nel sorriso della pace, è anche una forma volgare che non vale a rappresentare quello stato indefinibile d' esal-

tazione in cui è un moribondo che si vede accanto d'un tratto l'amante sua. *Pace*, vi tira in un altro ordine d'idee, assai diverse da quelle di chi ama e muore. Ricordate come Tasso, imitando a sua volta Dante, in modo mirabile rappresenta questo momento:

> **Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse**
> **Colei di gioia trasmutossi, e rise;**
> **E in atto di morir lieto e vivace,**
> **Dir parea: s'apre il cielo, io vado in pace.**

Qui avete vero sentimento, la realtà semplice e l'arte potente; nella *Fuggitiva* la realtà straordinaria, truce, e l'arte sbiadita.

Giunto a questo punto, il poeta dovrebbe capire che bisognerebbe finirla. Ma no: la fanciulla cade su d'un teschio, guarda:

> **In mezzo al sangue e alle ferite, oh Dio,**
> **Scorgo le forme del fratello mio.**

Un teschio sul cadavere di Terigi, nel cui petto scava una cagna, la fanciulla in mezzo a quella scena, formano tale unione di fantastico, di grottesco, di sentimentale, che il sentimento è oltrepassato ed ucciso. E l'autore adopera quell' *Oh Dio!* Non ci può essere forma più volgare e sbiadita per un fatto così straordinario.

Dico tutto questo perchè in quel tempo la letteratura cercava ciò che vi è di più straordinario nella realtà, conventi, grotte, selve, riconoscimenti improvvisi — e n'è prova il Guerrazzi — credendo di raggiungere così l'effetto poetico, mentre invece sono le situazioni più semplici che meglio si prestano al lavoro dell'artista.

Il Grossi non racconta lui. La Fuggitiva accompagna lo esercito nella ritirata, torna a casa, il padre la rigetta, la madre l'accoglie. Ella rimane un anno malata, poi si sfoga con la madre. È un momento poco lontano dalla morte, si-

tuazione divenuta comune poi nella letteratura straniera e nella nostra, esempio la *Traviata*. Avete una morente, l'occhio d'una tisica che travede i fatti rimastile nella memoria, accumula cose su cose, le tronca per passare d'un tratto d'una in altra. Di qui un altro vezzo della nostra letteratura, i famosi puntini, di cui divulgatore fu Tommaso Grossi: per le situazioni esagitate si trovò comodo usare un singhiozzo e molti puntini. Ecco un esempio.

La Fuggitiva si volge alla madre che le ha detto:

Ahi figlia ingrata,
Come ti sei di tanto amor scordata?

E risponde: *Scordata*... tre puntini. *Quale orror! Che dissi mai?*... Altri tre puntini.

No, che dal petto e' non mi fu mai scisso...

Puntini; e così continua per un pezzo:

Se quel dolor tremendo che provai
Sapessi... e qual contrasto... e in qual abisso!...

Mentre l'autore vuol rappresentare l'affetto giunto all'estrema punta, a questo modo lo rende ridicolo.

Sono questi i primi passi d'un giovine. Non dobbiamo giudicarlo da essi. Però ricordate che la *Fuggitiva* fu tenuta un capolavoro, e per essa il Grossi messo al di sopra di Manzoni, specialmente in Lombardia ov'ebbe voga straordinaria. È la prima effusione dell'anima, un semplice abbozzo senza forme e contorni, ma ci si vede il carattere del romanticismo nella prima foga giovanile. Questo germe si trasforma e diviene frutto maturo nell'*Ildegonda*.

LEZIONE III.

Tommaso Grossi.

(*Continuazione*)

Esposizione e critica dell' *Ildegonda* — *Ulrico e Lida* — Bice nel *Marco Visconti* — *I Lombardi alla prima Crociata* — Rapido esaurimento del romanticismo italiano.

La situazione in cui il Grossi ha messo la sua Ildegonda è volgarissima, già stata trattata da altri poeti. È una giovane alla quale il padre vuole imporre uno sposo, mentre ella ha già un innamorato la cui immagine non può strapparsi dal cuore. Colta in tentativo di fuga con l'amante, è messa in un monastero col famoso dilemma: o nozze o monaca.

Ciò ricorda un po' la Gertrude dei *Promessi Sposi*, salvo che Gertrude è un carattere comune a molte, ricco di varietà, studiato psicologicamente dall'autore, e che risponde ad un tipo. L'Ildegonda è un carattere *sui generis*, una reminiscenza del Medio Evo esagerata e che non risponde a nessun tipo. Nella Gertrude fine ultimo estetico è un comico drammatico; qui, il fantastico, il lirico e il sentimentale.

Una situazione sì semplice per sè sola può produrre i più alti momenti patetici, senza che vi sia bisogno di compli-

carla moltiplicando mezzi artificiali. Nel monastero Ildegonda ha tutti contro: il padre che la maledice, il fratello che cospira contro di lei e seduce il servo dell'amante, la badessa che vuole indurla a farsi monaca per dar piacere al padre, le suore che, vedendola triste, nervosa, la prendono in uggia. Rimane la *solitaria*, la *derelitta*, un formidabile monologo interrotto qua e là da brevi dialoghi per l'intervento di una giovane che fa qui l'ufficio del confidente delle tragedie classiche, divenuta monaca anch'essa per cagioni analoghe. È una situazione interamente lirica.

Tutto questo già ci conduce alla terza parte, e non sono che quattro: siamo quasi alla fine e non abbiamo avuto che linee generali, antecedenti del racconto che si potevano riassumere in una pagina. Dov'è che il racconto comincia a muoversi?

L'amante in procinto di partire per Terra Santa, cerca trafugare la monaca: giungono a porsi d'accordo. Una notte Ildegonda fugge dal monastero e incontra Rizzardo in una grotta. Ma suo fratello conosce tutto perchè ha corrotto il servo dell'amante, sono sorpresi, succede una breve mischia. Rizzardo è incatenato, accusato di eresia e condannato a morte, la monaca rinchiusa nel monastero.

La giovane ferita, abbandonata dalle altre monache, rimasa sola col suo dolore, per punizione è messa in un sotterraneo. C'è ne' sotterranei un oggetto che si presta molto al fantastico, la famosa lucerna. Ogni giorno una monaca velata va nel sotterraneo a portar da mangiare alla fanciulla, fornisce d'olio la lucerna e va via. Perchè questa prigionia? Per introdurre nella novella quel tale fantastico, per rendere tollerabile a' lettori del secolo XIX una visione come se ne aveano nel Medio Evo.

Ciascuno di noi quand'era fanciullo,

Nelle paure della veglia bruna

come dice il Manzoni, ha veduto il famoso lenzuolo sempre unito con la fantasima, che apparisce specialmente ne' cimi-

teri e nelle torri. La giovane nel sotterraneo si vede appunto innanzi una fantasima avvolta in un lenzuolo lungo fino ai piedi, colle chiome ritte, gli occhi travolti, i muscoli gonfi. La sua immaginazione si esalta, quella lucerna gitta luce sulle mura intarsiate di cranii e di ossa, queste si animano, diventano persone vive che la circondano: le pare di esser morta, sepolta, e giunta nell' inferno.

Piena di queste fantasmagorie, rimane nel sotterraneo sino alla vigilia del giorno dei morti. La badessa ha risoluto farla monaca proprio quel giorno. Giunto il momento, la toglie dal sotterraneo, la fa rimettere in cella, cerca con carezze indurla a monacarsi. Alle corte, le dice, se vuoi che Rizzardo viva, tu devi pronunziare il giuramento solenne. Ildegonda innanzi a questo terribile dilemma, risponde: sia fatto.

Viene il formidabile dì dei morti ch'è proprio il centro della novella, non essendosi avuti finora se non rapidi movimenti diluiti in descrizioni. Prima dell' alba le suore vanno nel cimitero del convento. Ildegonda, col capo pieno di quelle fantasie, appena è giorno, sente la campana de'morti e va anche essa al cimitero. Là vede le mura intarsiate di cranii e di ossa, il pavimento biancheggia di sassi sepolcrali, le tombe risuonano sotto i passi. Assiste a tutte le cerimonie che il rito cristiano impone, sempre con lo spirito altrove. Le monache vanno in chiesa e la fanciulla rimane prostrata al suolo immersa nei suoi pensieri. Le si avvicina la suora amica, a cui il Grossi ha dato un nome gotico, Idelbene. Questa ha appena il tempo di dirle: non ti lasciar strappare il giuramento.

Vestono Ildegonda da sposa, la conducono in chiesa. La sua immaginazione è così sconvolta, che le pare di andare a nozze, cerca l'amante e non lo trova, le suore le sorridono per incorarla ed ella sorride. Al momento di dare il giuramento, sente il sacerdote che chiede: Prometti tu a Dio, di mantenere i tre voti, castità, povertà, ubbidienza? Colpita da queste parole, comprende la realtà, e cade tramortita — non è, per altro, il primo svenimento.

Il rito è interrotto, le monache le vanno intorno, la portano in cella dove solo dopo lunghi sforzi possono richiamarla ai sensi. Alla sera tornano nel cimitero. C' è un gran buco dietro di cui è il pulpito del predicatore, il quale così si sente ma non si vede. Il predicatore comincia a raccontare le più spaventevoli visioni dell' altro mondo per atterrire le monache e indurle alla penitenza. Torna Ildegonda alla sua cella con le solite visioni in capo, nella mente le tornano le parole del predicatore, ricorda ciò che ha visto, la fantasima, i cranii: fuori imperversa la pioggia, ed ulula il gufo. I suoi occhi cadono sopra un vecchio libro, contenente cronache di chiesa, l' apre a caso. Trova un racconto di un morente assistito dal confessore. Mentre il sant' uomo assolveva il morente, il frate laico vedea sbucare una mane pelosa:

Scarnata, lunga lunga, nera nera,
Che calava calava minacciosa,
E respingea la consacrata stola,
E abbrancava il malato per la gola.

Il cimitero, le tombe, le cerimonie della chiesa, di nuovo il cimitero, la predica, la cronaca; tutti questi sono mezzi per rendere naturale a noi, lettori del secolo XIX, la visione che ebbe Ildegonda.

Anche oggi scrivonsi leggende; ed alcune ne ha scritte con molta evidenza un bravo giovane calabrese, giorni innanzi me ne capitò un' altra di un altro bravo giovane. Si scrivono mettendo come supposizione la verità di esse, non guardando che al sentimento estetico. Il Grossi vuole di più, vuol rendere ragionevole la leggenda, vuole che noi sentiamo sul serio tutto quel misticismo e quel fantastico che nel Medio Evo era naturale ed a noi pare grottesco. E perciò sbaglia.

Mentre la donzella legge la cronaca, il vento fa cigolare la porta che si schiude lentamente: ella, già disposta al fantastico, si alza all' improvviso rovesciando la lucerna, e ri-

mane al buio. Vede ad un tratto una fiamma in mezzo a cui è un'anima dannata coi capelli ritti e gli occhi stravolti. Ma questo è nulla. Dalla bocca le esce una lunga coda di serpe che batte sulla sua faccia e la graffia. L'anima tira per la coda il serpente, avviene una lotta: il serpente, *giunto fino al ventre*, fischia terribilmente, e dalla bocca del dannato esce sangue:

E bava gialla, venenosa e brutta
Dalle narici fuor manda col fiato,
La qual pel mento giù gli cala, e lassa
Insolcata la carne ovunque passa.

Tutto questo armeggìo per renderci concepibile sì strana e grottesca visione.

Ildegonda rimane con gli occhi fissi sulla larva. Questa si avanza pian piano verso di lei. La fanciulla guarda, guarda e le pare di vedere Rizzardo, e poi Rizzardo trasformato in demonio. Perde la ragione, fugge pe' corridoi, giunge ad un parapetto e si getta giù, per l'altezza di *otto braccia*, dice il poeta; se non muore gli è che lì sotto si trova dello strame che ammorza l'impeto della caduta.

Credete che basti? L'autore vuol portare il fantastico fino all'ultimo momento del patetico. La giovane rimane svenuta, il dì appresso le suore la cercano e non la trovano, girano di qua e di là, finalmente la scorgono, la fan risentire, ed ella urla come belva, morde come cagna, si dibatte come arrabbiata: la legano con funi e la conducono nella cella. È il delirio che giunge fino alla rabbia. Come finirà?

Ci vuole il *Deus ex machina*, che raddolcisca la situazione e produca la soluzione. Ildegonda rimane tre settimane in un sotterraneo incatenata. Finalmente la badessa si muove a pietà e le manda l'amica che le parla con dolcezza, le ricorda la madre, la famiglia; un non so che di dolce entra in quel cuore esulcerato, riacquista il senno, ma rimane malata gravemente, consunta e morente. Domanda un confes-

sore. Qui c'è naturalmente una lotta tra l'amore per Rizzardo e il sentirlo morto come eretico. Ciò che sconvolge la sua immaginazione non sono le pressure esterne del monastero, ma quella lotta interna, il doversi dire: amo, ed amo un eretico: Rizzardo sarà dannato ed io con lui.

Questa io chiamo *tragedia* interna. Quando un uomo confida ne' suoi sentimenti, di patria, per esempio, di libertà, ed appunto per questo è oppresso e calpestato, egli oppone agli ostacoli esteriori sè stesso, la sua anima, quell'immagine che ha dentro di sè; ma quando il contrasto è nell'anima sua, allora la tragedia interna scoppia. Questo è il *pathos* dell'Ildegonda, il contrasto tra l'amore per Rizzardo ed il sentimento religioso.

La soluzione è prodotta da un dabbene confessore, il quale assicura che Rizzardo è morto da buon cristiano, pentito, chiamando lei, e che amarlo non è peccato.

La novella ha il suo sviluppo in queste parole:

> Piomberò, dal Signore maledetta,
> Nell'inferno fra l'anime perdute;
> Se eternamente son teco abbracciata,
> Non mi spaventa l'essere dannata.

Qui si disegna una situazione, la collisione si annunzia come incapace di soluzione. Ma, all'ultimo, tutto si rischiara, la donna muore cristianamente. Con colori nella scena che ricordano l'Ermengarda del Manzoni, riceve il perdono dal padre, perdona alle suore e alla badessa, Idelbene le promette di non far mancare mai fiori sulla sua tomba, la tragedia finisce con dolce malinconia.

Ecco in breve l'analisi dell'Ildegonda. Fino alla terza parte non abbiamo che semplici antecedenti. Quando giunge ad Ildegonda la notizia dell'eresia di Rizzardo, sorge la collisione. Se da questa uscisse un dramma, la novella sarebbe piena d'interesse; ma ne escono visioni, lamenti, svenimenti, delirii, fantasime, convulsioni, e si finisce nel luogo comune della morte cristiana. Il Grossi voleva fare un dramma ed

ha prodotto un pezzo lirico, descrizioni di delirii, e visioni, interrotte da monologhi appena rinfrescati da brevi dialoghi; per cui si produce monotonia e stanchezza. Non è una novella, è una romanza; ma la romanza dev'essere breve: in una tela sì ampia la situazione è sempre la stessa in mezzo a brevi variazioni.

Che cosa produce monotonia e stanchezza?

Lo stato normale d'Ildegonda è il delirio, dalla prima all'ultima pagina. Il delirio è uno stato breve in cui un'idea sola empie il cervello e, nascondendogli il resto della realtà, lo porta al fantastico. In lady Macbeth, in Ofelia, il delirio è interessante, perchè è un breve pezzo lirico inquadrato in una tragedia che desta interesse in tutte le parti. Che se per fondamento d'una lunga novella scegliete uno stato permanente di delirio, il soggetto è esaurito fin dalla prima pagina, e non vedendo che un solo lato della situazione, siete costretti a sopprimere tutte le gradazioni, le ombre, tutto il rimanente che agita il cuore umano. Di qui la stanchezza. Per convincervene, vi darò un solo esempio, essendo troppo ampio l'argomento.

Il momento decisivo della novella è quello in cui Ildegonda sa che Rizzardo è eretico, e si domanda che farà. Ella è cristiana, sente che non può amare un eretico, eppure le è impossibile togliersi dal cuore quella immagine; ed allora parla come v'ho già detto:

Piomberò, dal Signore maledetta,
Nell'inferno fra l'anime perdute;
Se eternamente son teco abbracciata,
Non mi spaventa l'essere dannata.

Che avete qui? Un sentimento vero, un contrasto reale, ma reso con crudezza di colori, come da chi bestemmi: si fissano i contorni ad un sentimento cui uno non vorrebbe dare forma distinta. Quando nell'anima sono due sentimenti cozzanti fra loro, la natura non vuole che sieno messi fuori

come due soldati armati l'uno contro l'altro, ma in guisa che, mentre uno si annunzia, l'altro vi si debba sentire.

In questa situazione è qualche cosa che ricorda Francesca da Rimini, e Zerbino ed Isabella nell'Ariosto. In Francesca c'è il sentimento dell'inferno e l'amore per un dannato, il tormento della pena e la dolcezza del trovarsi con l'amante. S'ella dicesse semplicemente: son contenta nell'inferno perchè sto abbracciata con Paolo, ciò urterebbe il lettore, trattandosi di uno di que' sentimenti che una donna appena può lasciare intravedere, che non rivela interamente nemmeno a sè stessa. E ciò è stato divinamente rappresentato da Dante che comprende la natura e la vita:

Questi che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante.

Voi non sapete s'è gioia o rimorso, è quel non so che di vago, d'indefinito ch'è nella donna, quando nel suo cuore c'è lotta, ed il pudore impedisce che chiaramente si esprima.

Ho citato Zerbino ed Isabella. Ricordate che, mentre Zerbino sta morendo, Isabella è prostrata su lui: vinta dalla disperazione, giura di voler morire anche lei:

Non sì tosto vedrò chiudervi gli occhi,
O che mi ucciderà il dolore interno,
O, se quel non può tanto, io vi prometto
Con questa spada oggi passarmi il petto.

E Zerbino, rinforzando la voce, la sconsiglia:

E se comandar posso, io ve 'l comando,
Che, fin che piaccia a Dio, restiate viva;
Nè mai per caso pognate in obblio,
Che quanto amar si può, v'abbia amato io.

Vuole che resti viva; ma che si ricordi di lui. Muore di-

sperato non perchè sente che deve andare all' inferno, ma perchè lascia la donna lì, in una selva, alla ventura:

> Che se in sicura parte m' accadeva
> Finir della mia vita l' ultima ora,
> Lieto e contento e fortunato appieno
> Morto sarei, poi ch' io vi moro in seno.
>
> Ma poi che il mio destino iniquo e duro
> Vuol ch' io vi lasci, e non so in man di cui,
> Per questa bocca e per questi occhi giuro,
> Per queste chiome onde allacciato fui,
> Che disperato nel profondo oscuro
> Vo dello 'nferno, ove il pensar di vui,
> Ch' abbia così lasciata, assai più ria
> Sarà d' ogni altra pena che vi sia.

Sentite qui veramente l' uomo che va all' inferno disperato; ma insieme quante idee delicate! Quel *morire in seno* dell' amata, quel *lieto e contento* sarei morto se v' avessi lasciata in parte sicura, la chioma, gli occhi della donna: un sentimento voluttuoso penetra tutta l' ottava, il quale dà grande varietà al pensiero principale. Zerbino dice:

> ...disperato nel profondo oscuro
> Vo dello 'nferno...

Ed Ildegonda invece:

> Se eternamente son teco abbracciata,
> Non mi spaventa l' essere dannata.

È una sola idea ch' esce fuori cruda e grezza, senza alcuna gradazione, senza ombra di sentimento più delicato. Quel fantastico intruso per reminiscenza romantica, questa crudezza di sentimenti, le lunghe descrizioni e i monologhi appena interrotti da brevi dialoghi, fanno sì che l' *Ildegonda* riesca monotona e stanchi chi legge.

Pure è questo il capolavoro di Tommaso Grossi, parlando

relativamente; meglio martellato degli altri suoi scritti poetici, ottave non di rado felici, calcate su quelle dell'Ariosto, concezione originale; il solo fiore romantico che abbia l'Italia, mentre di tanti racconti fantastici è ricca specialmente la Germania.

Il Grossi sentì quasi che quel fantastico, stando a disagio nella poesia italiana, riesce grottesco e ridicolo invece di produrre terrore. Cercò quindi di purgare la sua concezione di quella parte intrusa ed esagerata, per passare all'affetto ed alla naturalezza. Gli uscì fuori un'altra novella, *Ulrico e Lida*, molto inferiore all'*Ildegonda* per finitezza di esecuzione, in più punti abborracciata e cascante. Il soggetto è volgare e comune, e non vi è di interessante che qualche cosa divenuta comune dopo l'*Ermengarda* di Manzoni: Lida che muore in pace, tranquilla in mezzo alla sua famiglia, con lo sposo accanto. Però c'è una pagina che si collega con l'*Ildegonda*, ed è quasi la sola novità del racconto.

Avete veduto il *delirium tremens* d'Ildegonda. Il Grossi vuole ora riprodurre la stessa situazione purificata.

Inventa una madre, la madre di Lida. Quando costei fugge coll'amante, la madre esce pazza, e quando torna ferita, non la riconosce. A poco a poco però la pazzia cessa. È una sola pagina, ma tra le più belle del Grossi. La madre entra improvvisamente nelle stanze, la povera cieca le dice: vedi la nostra figliuola: ed ella è incredula. Lida piange ed ella: perchè piangi? Io sì che ho da piangere, io che ho perduto i miei figli.

Sono pochi momenti patetici. Che cosa manca alla scena perchè possa dirsi drammatica? La soluzione: la rappresentazione del momento in cui la madre riprende i sensi e riconosce Lida.

Il delirio è una idea fissa che empie il cervello. Come mai un pazzo può riprendere la ragione? Oggi che la fisiologia è tanto progredita, facilmente si può rispondere; Balzac metterebbe qui in modo prosaico tutt'i particolari. Ma anche colla sola psicologia si può spiegare il fenomeno. C'è l'idea

fissa, manca l'idea contraria, corrispondente: se la fate affacciare all'improvviso nella mente del pazzo, in modo che l'impressione sia violenta, sorge immediatamente una controcorrente che riconduce l'equilibrio nelle facoltà. Dante voi sapete quanto bene maneggi particolari di questa sorta. Qui all'autore è mancata la forza di rappresentare il momento tragico in cui la pazza riconosce la figlia mediante una semplice impressione violenta: segno che la vocazione dell'arte non era forte in lui come nei grandi artisti.

Ora che è la *Bice* del *Marco Visconti*? È la *Lida* senza la scena della pazzia, un'innamorata infelice che muore coi genitori intorno, con Ottorino accanto, con i riti del cristianesimo; ciò che rende lei interessante, è anche nella *Lida*, salvo che a Bice manca la madre folle. Dico *Bice* e non *Marco Visconti*. Bice è un incidente, il protagonista è Marco, Come il Grossi lo abbia concepito, come nel personaggio storico egli abbia cercato di scoprire un elemento umano, e fino a qual punto vi sia riuscitó, vedremo quando parleremo dell'*Ettore Fieramosca* e de' *Palleschi e Piagnoni* del d'Azeglio, per istudiare il cammino fatto dal romanzo storico dal *Marco Visconti* al *Fieramosca*.

Finalmente il Grossi fece un ultimo tentativo, volle fondere tutte le sue creature femminili, la Fuggitiva, Ildegonda, Lida, Bice, e trovare un campo più largo per rappresentare quel tipo femminile romantico che avea tanto cercato. E produsse *I Lombardi alla prima Crociata*.

La critica romantica sosteneva che il tempo del poema epico era finito, perchè l'epopea ha per base il soprannaturale, il quale è ridicolo in tempi scettici come i nostri. Il Grossi, che avea voluto ringiovanire il fantastico del Medio Evo e renderlo accettabile nel secolo XIX, entra in gara col Tasso e studiasi di dare all'Italia un'altra *Gerusalemme*, superiore a quella del primo. Vi riapparisce Tancredi, Goffredo, Boemondo, Solimano, gli eroi del Tasso con qualche nome nuovo. Nessuno di essi è sopravvissuto, perchè non son personaggi veri ma schizzi: l'autore si trova a disagio

in quel campo eroico, nessuno de' suoi eroi lascia tale impressione che ne fissi l'immagine.

I *Lombardi* son quasi appena un abbozzo della *Gerusalemme*. C'è di nuovo il fantastico. Per introdurvelo,—perchè secondo il Grossi un poema epico può riuscire solo se c'è il fantastico, ed egli avea quello del Medio Evo — vi sono due personaggi appena accennati dal Tasso, Pietro l'Eremita ed il vescovo Ademaro.

Pietro l'Eremita, l'autore della prima crociata, ora è rinnegato dall'esercito avvilito, e cerca riacquistare fiducia mediante miracoli: la plebe crede a ciò ch'egli dice e torna a rispettarlo.

D'altra parte, i cristiani sono in Antiochia abbattuti, stremati di forze, con un esercito persiano contro, affamati, assetati. Ademaro fa venire un provenzale e questi annunzia che se i cristiani andassero in processione ad una collina, scavando avrebbero trovato la lancia con cui Cristo fu ferito al costato: si va, si trova la lancia, e ciò fa tanta impressione che i cristiani fanno una sortita e vincono. Ma, dipoi, pensano meglio, e si domandano: è veramente quella la lancia? Il provenzale, sospettato d'impostura, è arrestato; invoca il giudizio di Dio, la *prova del fuoco*. Si fa il giudizio, egli traversa la fiamma e n'esce vivo, tutti dicono che egli è santo, cominciano a carezzarlo, e l'avrebbero quasi soffocato a furia di carezze, se Ademaro non lo avesse menato in salvo. Poco dopo morì, non si sa come, forse per effetto della *prova del fuoco*.

Nel poema dunque manca l'eroico. Il fantastico è qui una macchina seria? No, è qualcosa di grottesco, di ridicolo. Ma l'eroico e il fantastico non sono l'importante. Gira, gira, il Grossi ha fatto anche ora una novella, perchè la parte eroica e la fantastica sono una larghissima cornice, ed il quadro affogato in essa è la novella di Giselda, l'ultima creatura femminile del Grossi.

Ella è una cristiana che ha seguito il fratello. Presa dai musulmani, è messa nel serraglio: ivi s'innamora di Sala-

ino. Antiochia è presa, suo zio, che va in cerca di lei, la trova nel serraglio e la mena seco. Ma la dolce prigione le piaceva, si duole di dover accompagnare lo zio, fugge con un ebreo, e, seguita sempre dallo zio, va a raggiungere il principe. Obliando il pudore, si gitta nelle sue braccia. Ma egli è ferito, si affrettano per ricoverarsi in Damiata. Però il giovane sente mancarsi le forze, entra in una grotta, la febbre si manifesta, sta per morire. Giselda pensa: se muore andrà all'inferno. Posso battezzarlo? Tentenna un pezzo tra il sì e il no, infine esce risoluta e va attingere acqua, torna e lo trova morto. Si abbandona al dolore, ma lo battezza dopo morto. Piena dell'angoscia, gitta un grido, l'ode lo zio che va in traccia di lei, corre alla volta della caverna, trova la nipote, cerca consolarla, la riconduce al campo. Ma tutti i suoi sforzi non valgono a ridarle vigore. Ella sente la gola secca, domanda un po' d'acqua. Da molto non piove, il campo cristiano è desolato dalla siccità. Finalmente giunge uno portando un otre di acqua, lo zio ne porge alla fanciulla, ma ella non può ingoiarla. Nel delirio della morte pensa che è perduta per avere amato un musulmano, si cosparge di acqua credendo così ribattezzarsi e tornare in paradiso: segue il luogo comune della morte cristiana.

Si vede che Giselda è una seconda Ildegonda. Il Grossi ha avuto in capo un tarlo, la donna romantica, ed ha messo fuori la Fuggitiva, Lida, Ildegonda, Bice, Giselda, tutte dello stesso stampo. Cosa terribile a pensare! I poeti italiani non han mai raggiunto la donna nella realtà della vita, ed han tentato sempre di rendere interessante con mezzi artificiali una creatura che ha per sè stessa tanto interesse.

Pubblicato il poema, sorsero critiche e difese. Ridereste se ve ne parlassi. Chi sosteneva che è poema classico, chi rispondeva che è romantico; ma, dopo questo po' di rumore, esso è stato coperto dall'obblio, e nemmeno Giselda è sopravvissuta.

Il mal successo scoraggì il Grossi. Era in lui una corda sola con piccole variazioni: ogni sua creatura era frammento

di una posteriore. D'una in altra giunse a Giselda: l'Italia era distrutta, si trattava di lottare contro il despotismo, una schiera gloriosa di martiri languiva nello Spielberg, nessuno si occupò più di Tommaso Grossi. Egli sentì, e bisogna lodarnelo, che non poteva giungere agli alti gradi dell'arte, spezzò la penna dell'artista e si fe' notaio, menando gli ultimi venti anni della sua vita in un'occupazione meno poetica, ma più utile. E se i poetucoli posteriori avessero fatto così, non avremmo a perdere qualche mezz'ora per passarli in rassegna.

Il classicismo impiegò parecchi secoli per divènir vuota forma; il romanticismo in Italia durò appena un quindici anni. Era qualcosa di vago, d'indefinito, corrispondente allo stato di accasciamento in cui si trovavano gli Italiani. Fuori erano V. Hugo, gli Schlegel, Chateaubriand, ed altri che fecero grande impressione. In Italia, il romanticismo si trasformò subito in *maniera*. E che cosa è la *maniera*? È pigliare il contenuto e la forma e mutarli in semplice colorito. La maniera classica era usar Giove e Venere e Apollo come colorito, senza nulla d'importante al di sotto. Tutti quei sentimenti fantastici che poi ebbero tanta espressione nella musica, nel romanticismo italiano erano colore. Leggete le strenne che si pubblicavano allora al principio di ogni anno, e non troverete canzone o sonetto in cui non sia quel miscuglio di conventi, cimiteri, croci, angeli, visioni. Poi vennero le accademie. Sotto il dispotismo, quelli che non aveano forza di combattere, introdussero una nuova Arcadia; la scuola di Manzoni tralignata diventò vuota sonorità, come meglio vedremo in sèguito.

LEZIONE IV.

Ancora Tommaso Grossi — Giulio Carcano.

Il Grossi, degenerazione del Manzoni — Le donne del Grossi: povertà e tenuità del tipo: impossibilità di un ricco svolgimento — Giulio Carcano, degenerazione del Grossi — La *Nunziata* — Influenza della questione operaia — Esposizione e critica dell' *Angiola Maria*.

Il passaggio dal Manzoni al Grossi sembra un progresso ed è una degenerazione. Sembra un progresso, perchè la scuola ci sta più chiara, più conseguente, con un nome nuovo — il Romanticismo —, con caratteri e tendenze nuove — il fantastico ed il sentimentale —, e nondimeno è una degenerazione, perchè tutto ciò è esagerato, è fuori della realtà.

In Manzoni il nuovo è così contemperato con l'antico, così signoreggiato dal genio del poeta, così fuso coi lineamenti e coi caratteri della letteratura nazionale, che, pel suo andamento tranquillo e sicuro, dà quasi l'immagine di una letteratura passata in consuetudine. Il nuovo in Grossi è tutto ad angoli e punte, a movimenti irregolari, come quelli d'un cavallo che non senta più la mano imperiosa del suo domatore. È in lui un mondo fantastico e sentimentale tolto al Medio Evo; ma nel Medio Evo è quella la forma ordinaria di concepire e di sentire, e perciò l'andamento è

riposato, tranquillo, a contorni precisi. Trasportato nel secolo XIX da un autore che si sente appartenere a questo secolo, che ha il modo di concepire e di sentire moderno, per acquistare fede innanzi a lui e innanzi ai contemporanei scettici e increduli, diventa febbrile, delirante, confuso, pieno d'ombre e fantasime, con un sentimento malato che rivela una sensibilità impressionabile, facile alle lagrime e perciò caricata in tutte le sue tinte. Nel Medio Evo era un mondo naturale dell'arte, qui è artificiato ed importato.

I protagonisti del Grossi son donne, tutte come nate ad un sol parto, fatte tutte su d'un solo stampo. Nella innocenza o semplicità della vita sono colte dall'amore che all'improvviso, come un lampo, s'intromette nel loro cuore. Allora nasce una collisione, che finisce con la morte confortata dalle consuetudini religiose cristiane. Questa è la fisonomia comune a tutte, è il loro comune ideale; per cui vedete in esse, più che creature obbiettive, i riflessi della mente del poeta.

Il Grossi si può chiamare il poeta delle donne; eppure nessuna di esse sopravvive. Di Manzoni avete Ermengarda, Lucia; le donne del Grossi son già tutte cadute in oblio. E perchè? Dire che il Grossi è artista mediocre, che quelle creature son troppo uniformi, che i colori sono sbiaditi, è un dire generalità.

Noi vogliamo vedere proprio la malattia di quelle donne, che le fa morire alla posterità.

È ciò che in astratto chiamasi il *femminile*, il quale è la sua espressione naturale, perchè la donna ha l'animo più aperto alla fede, alla tenerezza, alla rassegnazione, alla preghiera, al perdono, tutte qualità che si collegano col mondo romantico fantastico e sentimentale. Questo è il segreto perchè i protagonisti del Grossi sien tutte donne.

E che cosa è il femminile? Quanto al sentimento, è una bontà e dolcezza portata fino alla tenerezza, alle lagrime, agli svenimenti: è il sentimento che nella sua esagerazione diviene sentimentalismo: nel carattere non la forza di ope-

rare e di resistere, ma la forza della rassegnazione, la preghiera, il perdono. Quanto all' intelligenza, è l' incapacità di rendersi conto degli elementi reali della vita, una vita d' immaginazione che facilmente dà nel fantastico e nel mistico.

Ora vediamo questo femminile come può svilupparsi, divenire artistico. Guardatelo nel Medio Evo: ivi non rimane un ideale puro e stabile, scende nella vita, perchè la vita è ricca e potente.

Avete Beatrice, Laura, esseri lirici; ma quando quell' ideale diviene dramma, racconto, scendendo nella vita, avete Francesca da Rimini, Abelardo ed Eloisa, Adelaide e Comingio. Nasce la collisione, e senza di questa le qualità sì dell' uomo che della donna rimangono astratte. La collisione è il contrasto con la vita, e fa risuonare tutte le corde dell' essere. Nel Medio Evo questa vita è ricca, espansiva, drammatica, potete fare un dramma, un racconto di Abelardo ed Eloisa, di Adelaide e Comingio. Ma che diviene in Tommaso Grossi? Diviene difetto di colore. Se dovessimo definirli con vocaboli della moderna medicina, diremmo che quelli sono esseri linfatici, freddi: senza forza di combattere contro l' esistenza o di assorbirla, di farla propria. Il femminile in Tommaso Grossi è l' impotenza di amare, l' incapacità di vivere.

Se prendete un uomo e lo trasportate su di un' alta montagna dove l' ossigeno è molto puro, vi accorgete che gli manca il fiato; quell'aria è più forte dei suoi organi. Per le donne di Grossi la vita terrena è un' aria sottile in cui non possono vivere, appena penetra nel loro essere: il loro ideale non può espandersi, e, come dice Tasso:

Ritorna indietro a rintronar nel cuore,

rimane un' esistenza monotona, una vita che non è successione, ma ripetizione.

Capite ora qual' è la malattia. L' amore che non si può sviluppare in esse, che alcune respingono come peccato, rimane un tarlo, una consunzione interna, una malattia mortale, che all' ultimo diviene malattia del corpo — la tisi.

È quello del Grossi, se possiamo dir così, il mondo delle donne consunte.

La consunzione, questa nuova poesia della tisi, venuta su in tempi in cui eràno uomini che avevano forza di reagire contro gli ostacoli, e cospiravano, fremevano, imprecavano contro i despoti, ed uomini abbattuti che si volgevano al cielo, non è per altro cosa nuova in Italia, non è un trovato di Tommaso Grossi.

Già in Francia si avea l'*Atala* di Chateaubriand, le *Lamentazioni* di Lamartine: in Germania rimonta fino al *Werther*, alle poesie liriche di Schiller: ricordate la *Morte degl'ideali*, una delle più belle sue creazioni poetiche. E in Italia la trovate in *Jacopo Ortis*, e capite perchè questo libro ebbe tanta voga: era la moda delle donne pallide e sentimentali. Ortis, uomo, non menava la vita fra i delirii, gli svenimenti e i fantasmi; ma in mezzo a ragionamenti interrotti qua e là da sentimenti esagerati, che son la vita d'un uomo già risoluto ad uccidersi, e che dopo tanti andirivieni, non di fatti ma d'idee nella sua testa, si persuade della necessità della morte, e s'uccide. È il suicidio in permanenza. Il romanzo stanca, nonostante la ricchezza di contenuto e la parte politica, perchè è la ripetizione della stessa situazione, perchè tutto quello può essere un concetto lirico, può essere la base di una canzone, d'una romanza, non d'un romanzo.

Sparisce l'Ortis e viene un'altra creatura, Ermengarda. È non un dramma o un racconto, ma una sola scena; tutta la vita di Ermengarda è nella sua morte, vive poeticamente quando muore. La fa morire quell'amore che non può strapparsi dal cuore, lo stare in convento, aspirare a vita celeste, e non poter cacciare dall'animo il profano, il terreno. La parte divina di quella scena è che la donna non confessa il contrasto ch'è in lei e che l'uccide; ma, dopo breve dialogo, la scena finisce in un canto lirico, il quale esprime in modi pudichi ciò che dal labbro di lei non può uscire. Se Ermengarda è una creatura riuscita, se lascia profonda

impressione, è ch'ella, come un'apparizione, dopo brevi movimenti drammatici svapora in un movimento lirico e musicale.

Grossi ha voluto prendere quest'Ermengarda lirica, e farle una storia, un dramma; non ha compreso che ciò significa appunto sviluppare come collisione quello che è appena accennato nel canto lirico dell'Ermengarda.

Al Grossi sembra profanare la gravità e la solennità religiosa delle sue creature col dare troppa importanza a quell'amore, al terreno. È un elemento che appena comparisce, accennato in leggeri lineamenti, rimane astratto. Volendo fare il dramma, toglie la prima condizione perchè una creatura sia drammatica, il contrasto. In Ildegonda, per esempio, non si sviluppa mai quella fiamma che la consuma. La creatura di Grossi più ricca, più piena di varietà nella vita, è la Giselda, di cui vi dissi la storia. Ciò che costituisce la sua ricchezza è l'ebrietà dell'amore, amare il figlio del Sultano ancorchè musulmano, seguire renitente lo zio, fuggire all'amante. Se volete che ella diventi poetica, dovete rappresentare tutto questo affetto terreno che la invade. L'autore è più scrupoloso del Tasso che pure nel suo poema religioso ha messo Armida ed Erminia. Qui tutto è appena accennato. Il Grossi teme di contaminare quel suo poema serio con accenti profani, Giselda non ha nemmeno le qualità liriche di Erminia, è una leggera apparizione che non lascia traccia alcuna nel lettore: infatti, fra tutte le creature del Grossi, è stata la più profondamente dimenticata.

Il torto del Grossi è di aver voluto dar vita a quelle donne la cui vita è un punto solo, il momento in cui muoiono, come fiori che appena sbocciati, quasi la luce vincesse il loro fragile tessuto, appassiscono e muoiono; che rimangono nella semplicità del loro ideale: ha voluto di ciò che può essere una romanza fare un canto, ha diluita la materia d'una novella in un romanzo.

Il romanzo del Grossi, in fondo, è una novella, e la novella, in fondo, è una romanza.

Se il Grossi è una caricatura di Manzoni, Giulio Carcano, suo erede di spirito, è una caricatura del Grossi; è l'esagerazione della sua esagerazione. L'ambiente era lo stesso, le creature consunte erano in moda. Muoiono consunte anche Nunziata, Ida della Torre, Virginia, Angiola Maria: non ci fermiamo sugli altri lavori minori del Carcano, che sono degli schizzi. Quello che annunzia nuove tendenze ed è più legato coi tempi è la *Nunziata*. È una giovane contadina, nel fiore della salute, che, menata in una fabbrica industriale, vi si ammala: il capo della fabbrica insidia al suo onore; ma un contadino innamorato di lei la salva, e quando cerca di sposarla, Nunziata si trova presa dalla tisi. Quando aspettiamo di vedere l'innamorato a piè del letto della morente, e terminare tutto con la solita morte cristiana, una frana si stacca dal monte vicino, precipita sulla casa di Nunziata. Ella cerca fuggire, è schiacciata dai massi, l'innamorato la trova morta.

Se volete sapere da quale sentimento è preso l'autore innanzi a quel cadavere, egli vi dice: « Così il Signore avea consentito che, innanzi tempo, ella finisse di patire; così forse Egli volle sottrarla a più vivi dolori, a prove amarissime. Chi può interrogare la sua misteriosa e provvidente volontà? ». È un inchinarsi dell'uomo ai decreti imperscrutabili della Provvidenza. Questo certamente può essere qualche cosa di altamente poetico, perchè si può destare negli uomini il sentimento di qualcosa di superiore, di soprannaturale; ma qui la Provvidenza comparisce all'ultimo, in un'osservazione che starebbe bene in bocca ad un predicatore, e non è arte, perchè l'arte è essenzialmente rappresentazione.

Che c'è di nuovo? Il socialismo si era divulgato in Francia, Eugenio Sue era alla moda, tutti parlavano degli operai, delle loro miserie. Sorse una letteratura che poi, come sapete, finì con le cannonate. Si vede Carcano sotto l'influsso di questo nuovo indirizzo letterario; e se avesse avuto un serio sentimento della nuova situazione, se avesse colto

nella realtà la miseria delle fanciulle operaie, condannate a fatiche opprimenti, forzate a respirare un'aria pestilenziale, esposte alle seduzioni, ne sarebbe venuto un romanzo interessante e, facilmente, l'autore avrebbe dovuto prendere la via dell'esilio perchè l'Austria allora imperava in Italia. Ma invece finisce con le generalità di quelle creature rose come da un tarlo, che erano in moda.

L'*Angiola Maria* è una novella che per estensione può chiamarsi un romanzo.

Siamo in un villaggio, sulla piazza innanzi alla chiesa. È giorno di festa. I contadini a crocchi vengono alla messa, e avanti ad essi passano ragazze spigliate, vestite alla foggia pittoresca delle contadine de' paesetti. Tutto ciò è bello, si vede Carcano scostarsi dal Medio Evo e avvicinarsi alla vita reale.

Tra le fanciulle c'è una pallida, vestita a bruno, comparisce già tisica, è Angiola Maria. In chiesa è un predicatore che con voce commossa parla de' mali della terra, della preghiera, della provvidenza, della sommissione a' voleri divini; e vi accorgete che in mezzo a quelle idee comuni c'è qualche cosa di serio che viene dal cuore, sentite una mano che trema, delle lagrime che spuntano negli occhi. Sotto il predicatore è l'uomo, quell'uomo ha perduto suo padre: è il fratello di Angiola Maria, il vicecurato.

In quel villaggio, posto sul lago di Como, è una villa che appartiene ad un ricco inglese. Il figlio di costui, Arnoldo, già sciupato a venti anni da' piaceri, preso dallo *spleen*, è venuto anch'egli alla chiesa. Si commuove, vuol conoscere il vicecurato, conosce anche Angiola Maria e se ne innamora. Ella non ne sa nulla, l'inglese la presenta alle sorelle, che la ricevono in casa loro come una compagna, e a suo padre.

La villeggiatura finisce, la ricca famiglia passa l'inverno a Milano. Uno stordito inglese un giorno dice al giovane: sapete, in Inghilterra vi aspetta la vostra bella cugina. Arnoldo si turba; quelle parole turbano anche Angiola Maria

che, rimasta sola, si accorge di amarlo. È una giovane innocente, tutta chiesa e casa, con quel vicecurato vicino, istruito, poeta, che cerca mantenere illibata la vita della sorella. Ella che non ha mai saputo che fosse amore, eccola ora innanzi a quel terribile mistero. Amare! Ma a lei sembra peccato il solo sentirne parlare. Amare un protestante, un uomo nobile e ricco, così distante dalla sua umile condizione, senza sapere d'essere amata, senza speranza: tutto questo si affolla alla mente della fanciulla e, secondo il solito, viene il delirio, lo svenimento.

Vi attendete ora che il romanziere cerchi di sviluppare quell'amore in Angiola Maria; ma no, ella lo respinge come peccato, il suo tormento è di sentire che ama. Ecco una situazione lirica, incapace di svilupparsi e diventare drammatica.

L'inglese conosce a Milano un dabben prete e, mercè costui, si converte al cattolicismo. Ne dà l'annunzio all'amata: non giova. Il padre lo maledice, lo caccia; egli torna in Italia povero, derelitto, spera di non trovare altro rifiuto; ma non giova. Infine le salva la vita una volta che la trova semispenta presso il villaggio, la fa guarire, le svela poi il suo affetto, le dice che è infelice, ed ella: tornate al vostro paese, fatevi perdonare da vostro padre, ed a rivederci tra un anno. Che è ciò? È la tisi che s'è dichiarata. La tisi è il *Deus ex machina*, essa consuma la fanciulla prima che l'anno si compia. Viene un giornale con la notizia che l'inglese ha sposato la cugina; ma Angiola Maria era già morta.

Il difetto del lavoro è la mancanza di *collisione*. La giovane ha la madre, una *mater dolorosa* e *lacrimosa* che muore in un ospedale: il vicecurato muore in carcere, avvolto in un processo misterioso. Entra in una casa a servire, il vecchio padrone insidia al suo onore. Ella fugge, vuol tornare al villaggio, d'inverno, con mille patimenti. Giunta ad un miglio dal villaggio, cade affranta, sviene, ed è allora che l'inglese la salva. Vedete che invece di avere lo sviluppo della tragedia interna tra l'innocenza e l'amore, abbiamo

un cumulo di sventure che cade sulla fanciulla, e se dobbiamo stare alla conchiusione, chi nasce povero non deve sollevar mai l'animo al disopra della sua condizione; una di quelle sentenze morali che si appiccano come vien viene e non dicono nulla.

La sventura toglie alla fanciulla la poca forza morale che avea da natura, la rende uno zimbello del fato, Angiola Maria rimane un lamento, un gemito, un' interiezione, — una caricatura dell' *Ildegonda.*

La verità è che se la natura aveva dato qualità artistiche a Tommaso Grossi, splendore di verso, movenze musicali, varietà nel fantastico, che rendono tollerabile la lettura di quelle novelle, aveva negato le qualità artistiche al Carcano. Egli ha buone tendenze, abborre dal fantastico, cerca la semplicità e la verità; ma la sua verità diventa un' idea fuori della vita, la semplicità è aridità. Non guarda nel personaggio per sviluppare i contrasti dell' anima e cavarne situazioni drammatiche; vede la vita liscia liscia, e invece di mettere il personaggio in azione, descrive, aggiungendo alla descrizione osservazioni religiose o morali.

Angiola Maria si sente consumare da un tarlo segreto, è l'amor suo per l'inglese. Fu in una chiesa che egli per la prima volta le disse: ti amo. Entra ella per caso un giorno, con la madre, in quella chiesa, si ricorda, si turba. La madre le chiede la ragione del turbamento, ed ella promette rivelare più tardi il segreto; più tardi lo svela e la madre la consola. La situazione è bellissima, e si può credere che sia la fine del romanzo, perchè con la rivelazione finisce la collisione ch' è nel cuore della fanciulla. È il momento di mettere in iscena una giovane amante, ma ingenua tanto da credere che sia peccato amare, che ha tenuto segreto l'amore a tutti; ed una madre affettuosa ma prudente.

Guardate come tutto questo è detto dal Carcano.

La madre e la figlia entravano nella chiesa. — « Ma d'improvviso la fanciulla, tutta compresa dal terrore d'una fu-

nebre ricordanza, le s'era stretta al braccio, trattenendola, a voce bassa e supplichevole: Oh, no, madre mia, non andiamo in questa chiesa; non devo, non posso entrarvi più.

— Perchè, Maria, perchè?... Cos' hai? tu tremi, diventi smorta! Ti senti male?

— No! mamma, è un segreto... un segreto che nessuno doveva conoscere! se sapeste che in questa chiesa... O mio Dio, toglietene per sempre dal mio cuore la memoria!

— Maria, che mistero è questo? parla, dimmi....

— Qui no, no, cara madre.... torniamo a casa, ve ne prego, e vi dirò tutto. Oh povera me, povero mio fratello! »

Vengono le esitazioni, Angiola Maria non si sa risolvere a svelare il segreto. Infine, rimasta sola, « la fanciulla non potè resistere più alla materna preghiera; e con molte parole, spesso interrotte da lagrime e da scuse, raccontò la sua passione per quel giovine, la promessa, il giuramento ch' egli le aveva fatto, i dubbii, il timore...

« La buona Caterina amava tanto la figliuola, che non ebbe pure il pensiero di farle il più piccolo rimprovero, perchè si fosse abbandonata ad una innocente sì, ma incauta inclinazione. Invece la compativa, e procurava, con certe sue ragioni, di consolar quella fede e quella ingenua aspettativa, ch' erano quasi la vita della sua Maria. Così la conoscenza di questo segreto, se non valse a scemare, parve almeno far più leggiero, col disviarlo, il dolore delle due disgraziate: poichè è una arcana pietà del cielo che nutre il conforto della fiducia ne' momenti più gravi dell' affanno, e rivolge a consolazione d' un cuore travagliato quelle stesse memorie che a un cuore libero sarebbero troppo molesto peso ».

Ecco quella divina situazione in che modo è resa prosaica e superficiale dall' autore. Non ne ha visto che la parte esterna, non tutto quello ch' è in una fanciulla innocente, la quale la prima volta è costretta a svelare ciò che ha nel cuore ed a cui la sua lingua non ha ancor dato nome.

Angiola Maria gitta gli occhi su d' un manoscritto del fra-

tello, che era allora in carcere. Trova alcuni versi del vicecurato, legge:

Apri, o Dio, la ferrea stanza,
Che non s' apre al mio lamento:
Scenda a me nel gran momento
Chi rinnova la speranza!
Su la bocca scolorita,
Posa l' ostia della vita.
Prega allor, mia dolce suora,
Fior che il cielo in terra mise,
Che le nostre alme divise
Ricongiunga l' ultim' ora!
Prega e riedi alla tua sfera;
Patria questa a noi non era!

Sono gli slanci mistici d' un' anima che torce il guardo dalla terra, sta in comunione col cielo. La fanciulla legge, è naturale che si commova; ma si sente presa da arcano terrore, sente in sè una voce che non distingue, ma in cui si riassume tutto quell' arcano. Que' versi pare le annunzino la morte di suo fratello, e infatti, proprio a quell' ora il vicecurato moriva. Bisognava penetrare in quel mistero dell' anima, in quel presentimento, analizzarlo. Invece l' autore è come uno che entri nella stanza; vede la fanciulla e non sa far altro che descriverne gli atteggiamenti.

« Batteva mezzanotte. Que' rintocchi sordi, prolungati delle ore le rispondevano fino all' anima, come il suono corto d' una campana d' agonia. Era sola, in mezzo a una luce fioca, moribonda, alla luce stanca, ondeggiante, della candela vicina a spegnersi; i suoi pensieri erravano dietro le incerte larve della fantasia, si facevano tutti di fosco colore; una tema assidua, indefinita, uno stringimento al cuore, strano, non provato mai, eran più forti del suo coraggio. Fece pochi passi per accostarsi al letto, ch' era in un canto; ma non ne ebbe la lena, e tornò a sedere allo stesso luogo... »

Vedete tutto il ritratto dell'apparenza di quel di dentro; ma tutto ciò che la idealizza, tutto ciò che andava rappresentato, è lasciato indovinare a noi, appena intraveduto dal-

l'autore dove dice che « i suoi pensieri erravano dietro le larve della fantasia ». Sono que' pensieri che bisognava rivelare; tutta la vita interna che bisognava rappresentare. L'uomo mediocre, che non sa mettere in azione i personaggi, descrive.

Ho dovuto parlarvi con giustizia di questi lavori del Carcano. Ma non vo' che s'ingeneri disprezzo in voi per un uomo sincero, veramente religioso, morale, che ha pregi secondari i quali allettano a leggere i suoi scritti.

Dunque, mi direte, tutte quelle creature aride, nate non vitali, consunte al primo tocco della vita, non sono poetiche in sè? Certamente; tutto ciò che esiste, tutto ciò ch'è vita appartiene all'arte, soprattutto quello che, com'è rappresentato dal Grossi e dal Carcano, è un ideale troppo scarnificato, spiritualizzato, un ideale da S. Luigi Gonzaga. È l'uomo che si leva dalla terra, è un concetto lirico per eccellenza. Ma come romanzo o novella è insopportabile. Fatene una breve e rapida apparizione, e avrete le creature immortali di Leopardi, come la *Silvia*. Ma bisogna toglierle al dramma ed al romanzo coi quali esse, così concepite, sono in contraddizione. Il dramma e il romanzo sono la vita nel suo sviluppo, quelle creature muoiono appena han contatto con la vita, la loro poesia è la lirica.

LEZIONE V.

La letteratura a Napoli (*).

Riflesso del movimento letterario lombardo nelle provincie meridionali — Condizioni dell'Italia meridionale — La coltura: le riviste e le strenne — I racconti storici — Classicismo e romanticismo nella poesia — Il Campagna, il Cappelli, la Guacci, il Baldacchini.

Ho indicato il movimento della nuova scuola in Lombardia, dal Manzoni al Carcano, lasciando stare i minori. Un movimento analogo ed anche più serio era in Piemonte, nè la Toscana rimaneva inerte. Che c'era nelle provincie meridionali? L'eco e il riflesso di questo movimento. Si sperò molto quando comparve sulla scena Carlo Troya, il quale dette le prime linee d'una nuova maniera di concepire e formare la storia: ma sopraggiunsero fatti che fecero degenerare gli effetti di quella iniziativa (1).

Come napoletani, noi avemmo una grande sventura o un triste onore, perchè la rivoluzione del 1793, in Francia così brutale e violenta, ebbe il suo riscontro in una reazione più violenta e brutale il cui centro fu Napoli, il 99. Improvvisamente fu strozzato un movimento di civiltà elaborato da

(*) Le note a questa e alle otto lezioni seguenti sulla Letteratura napoletana sono raccolte tutte dopo la Lez. XIII.

mezzo secolo precedente, e appena nel ventuno ne comparvero alcuni avanzi, come Rossetti e Coco (2).

Qualche cosa di nuovo cominciò a farsi veramente sentire quando entrò in iscena una generazione più giovane, quella del 1830. Il cielo s'era un po' rasserenato, la rivoluzione francese aveva rialzato gli spiriti in Italia, si parlava un po' alto di lega di principi: dopo l'odiato Francesco I veniva Ferdinando II, giovane, pieno il capo di miglioramenti, che dava segno di un nuovo indirizzo politico prendendo in moglie una principessa di casa Savoia, quasi accennando ad una lega tra la parte settentrionale e la meridionale d'Italia. Non cessò la reazione, ma si temperò; si sopportò di più la libertà d'insegnamento, il marchese Puoti potè tenere alto il vessillo del progresso letterario; e nuova generazione significando nuova attività, questa attività trovò sfogo in giornali e riviste come il *Progresso*, il *Museo*, gli *Annali civili*, il *Poliorama*, l'*Omnibus*, nelle strenne del capodanno, delle quali la più notevole fu l'*Iride*, diretta da Giuseppe del Re, brav'uomo e bravo patriota, che scontò poi con l'esilio l'amore alla patria. Poi venne la *Sirena* del Torelli, più flessibile, più accomodata ai tempi che seguirono (3).

Avemmo dunque un movimento liberale dal trenta al quarantotto; cioè la libertà era in ciò che il freno era un po' allentato; la fisonomia delle cose rimaneva reazionaria. Anche in Lombardia, nel Piemonte, nella Toscana c'era la reazione; ma ivi l'elemento che la maneggiava era laico e colto, e quindi non si opponeva direttamente alla coltura. Certo, osteggiava una coltura troppo radicale, e quelli che volevano scrivere liberamente andavano fuori; ma s'incoraggiava una coltura moderata, specialmente se intinta un po' nell'acqua santa e se accennasse a conciliazione coi retrivi, a guerra contro i più avanzati. Da noi la reazione non solo fu contro la coltura liberale d'ogni genere, ma contro la coltura in sè stessa; e la società, che trova sempre parole espressive per qualche speciale situazione, chiamò quelli, non senza ragione, *tempi di oscurantismo*.

Una maggiore larghezza si ebbe certamente, non potendosi reprimere un' attività giovanile che cercava il suo posto nella società. Per darvi un saggio del modo come si viveva allora, vi narrerò un aneddoto. Un anno nell' *Iride*, la strenna della gente colta napoletana, apparve un articolo del Puoti, una traduzione dal greco, dove si narrava un fatto noto a tutti che studiano i greci, un amore poco matrimoniale. Il caso volle che insieme con la traduzione fosse stampato un articolo del bravo Mariano d'Ayala, allora uffiziale. Era un episodio dell' avventura di Murat al Pizzo, scritto con tutte le cautele necessarie sotto un governo così sospettoso. Vi era detto, in ultimo, che tutti quelli del Pizzo, nominati cavalieri per la morte di Gioacchino, vollero a loro spese innalzare una statua a Ferdinando IV, *maggiore del vero*, come si dice in linguaggio artistico di ciò che oltrepassa le proporzioni naturali. Capitò la strenna in corte. Si menò scalpore del volgarizzamento dal greco, pensandosi che sarebbe potuto andar tra le mani delle principesse; non tenendosi obbligati a conoscere il linguaggio tecnico, capirono che il d'Ayala dicesse la statua superiore a' meriti di Ferdinando IV. L' *Iride* fu proibita, Mariano d' Ayala cadde in disgrazia (4).

Chi vuol conoscere la coltura di quel tempo, non ha che a prendere l' *Iride*, dove si davano convegno gli uomini colti di tutte le opinioni. Vi sono prose e poesie. Che sono quelle prose? In generale, racconti storici che danno segno d' un nuovo indirizzo. Nel secolo XVIII, se guardate le prose, trovate erudizione greca e latina, pochi segni di serii studii sulla storia moderna; i giovani non avevano in corpo che Roma e Grecia. Indizii di progresso sono questi racconti non solo di cose moderne, ma di fatti locali, napoletani. Ma che merito hanno?

Il racconto è alla storia quel che la novella al romanzo. È un' epoca, un fatto speciale, un personaggio divenuto argomento dello studio d' uno scrittore. Stampavano di questi racconti molti, come Giuseppe di Cesare, il d'Ayala, Scipione Volpicella, Michele Baldacchini, il quale ne scrisse, tra gli

altri, uno su Masaniello (5). Mi rincresce dirlo, ma non vi si vede traccia dell'iniziativa di Carlo Troya: c'è insufficienza di contenuto storico, quantunque piacessero per la forma accurata, elegante, o, come si diceva a que' tempi, *pura*. Inoltre, la maggior parte di coloro che li leggevano, ignoravano i fatti, ed erano attirati dalla novità.

Ma che è un contenuto storico? Noi napoletani dobbiamo confessare arrossendo che siamo indietro non solo alle altre nazioni civili, Inghilterra, Germania, Francia, ma alle altre parti d'Italia. Que' racconti, cavati da qualche storia o cronaca, sono l'infanzia dell'arte, il primo gradino nello sviluppo della storia. Ciò che annunzia un serio movimento storico è la ricerca: non arrestarsi a qualche cronaca, ma ricercare tutt'i documenti che riguardano un dato fatto, rovistando biblioteche ed archivii, visitando i luoghi ove il fatto accadde. Per queste fonti storiche noi siamo più ricchi di altri popoli: gli stranieri che vogliono scrivere storie, fanno anzi tutto un viaggio in Italia, si seppelliscono per qualche tempo nelle nostre biblioteche. Così il Gregorovius, giovane ancora, se ne venne a Roma e, dopo lunghi studii, dette alla luce un capolavoro, la *Storia di Roma nel Medio Evo*. Renan, l'autore della *Vita di Cristo*, è venuto in Italia per studiare, prima di mettersi ad un lavoro che sta maturando.

Quando si è accertata la verità storica dei fatti, è finito il lavoro dello storico? No, quello è appena il principio, vien dopo il lavoro dello spirito, ed anche questo ha una scala. Dapprima è l'illustrazione, cioè, dopo aver raccolto materiali, penetrare nelle parti dubbiose, togliere le incertezze. Abbiamo avuto grandi illustrazioni nel secolo decimosesto, nel decimosettimo, ed anche nel decimottavo: basta citare il sommo Muratori.

Segue un altro passo nello sviluppo della storia: è il discorso storico; la mente, che riflette su que' materiali, segna le lacune, determina i problemi che essi presentano, si ferma sulle parti dubbie, cerca cavarne il netto. Bello esempio di questo genere di lavori l'ha dato Alessandro Manzoni nel

suo discorso sulla storia dei Longobardi. Compiuta questa parte, indagate le cagioni prossime e remote de' fatti illustrati, andate innanzi e vi trovate nell'alta regione della filosofia, determinando le leggi stesse della storia, come la storia si svolge nel mondo. Vedete quanto cammino voi, nuova generazione, dovrete percorrere.

I racconti sono dunque appena la parte elementare nella storia. Quell'indirizzo storico così guasto si deve alla reazione, che rendeva molto pericolose e delicate certe discussioni ed indagini, ed anche a un desiderio di farsi nome a buon mercato. Inoltre, bisogna confessare i proprii peccati per emendarsene, quel seppellirsi negli archivii, la tenacità in un lavoro che diventa scopo della vita, non son cose che si trovano fra noi.

Lasciato a sè stesso, il racconto forse si sarebbe mutato in illustrazione e poi in discorso. Ma sopravvenne in Italia la filosofia tedesca trasmessaci per mezzo della letteratura francese; e come in quella la storia è fatta *a priori* e non si tiene conto della parte positiva, si sviluppò un movimento filosofico in cui appunto la parte positiva fu trascurata (6). È buono augurio che oggi cominci un indirizzo verso le indagini positive, comprendendosi che la base del progresso non sono le teorie, ma le ricerche.

Oltre i racconti, nell'*Iride* c'erano in prosa descrizioni di viaggi, di città, di persone, di monumenti. Così il d'Ayala pubblicò un bel lavoro sulle porte di Castelnuovo: c'è di Michele Quattromani un lavoro sull'antica Napoli in forma piacevole, mettendosi il racconto in bocca allo *zio Michele*; ma non è che la superficie (7).

In tutti questi lavori in prosa, lasciando stare quelli puramente letterarii, senza alcun contenuto, come le traduzioni, avete insufficienza di contenuto e forma classica.

Guardiamo le poesie. Appena leggete, vi accorgete d'una distinzione. Da una parte, avete poesie puramente classiche, poichè, per mezzo del Giordani e del Puoti, nelle provincie meridionali il classicismo della forma aveva grande sviluppo;

e poesie ove si accenna ad un nuovo contenuto: le prime eran dette classiche, le altre romantiche.

Fra gli autori della prima specie, i più colti e accurati per forma erano Giuseppe Campagna, Emidio Cappelli, Maria Giuseppa Guacci, e in ultimo, come transizione all'altra scuola, Saverio Baldacchini.

Qual'è il carattere della prima scuola? — Oggi io non discuto, narro. — È l'idolatria della bella forma: quella stessa idolatria che, quando sorse, nel 500, produsse i miracoli di Raffaello e dell'Ariosto. Forma semplice, aleggiante sulla vita e non calata in essa, perchè, se per poco scendesse nella realtà, vi troverebbe il brutto, il dolore, lo strazio, e la bellezza sarebbe turbata, la serenità offuscata dall'elemento drammatico. È l'esclusione del dramma, della collisione, del dolore, del sentimento, del brutto!

Se non è dramma, di che natura è questa forma classica? È descrittiva e didascalica, per usare il linguaggio volgare dell'arte. L'autore rimane fuori de'contrasti della vita; dove dovrebbe esprimerne il movimento, s'arresta in sentenze e paragoni e ne fa invece la descrizione; dove dovrebbe esporne gli effetti, astrae ed espone concetti; perciò, da una parte, avete descrizione, dall'altra parte, forma didascalica. L'ideale diventa concetto ed astrazione, il reale descrizione.

Questa poteva essere forma naturale in tempi in cui l'uomo non poteva concepire chiaramente e nettamente l'astratto; ma nel secolo XIX è una forma di ritorno, allo stesso modo che nel Manzoni è un ideale di ritorno, e non può interessare i contemporanei, avvezzi a forme più veloci e più drammatiche.

Poichè la forma descrittivo-didascalica rappresenta la vita riposata, senza dramma, quale è la parte plastica di essa? Evidentemente un concetto, una sentenza non sono la parte plastica; la quale, per naturale conseguenza della teoria, è la metafora ingrandita nelle proporzioni, divenuta una mitologia. Perciò, quando i romantici facevano guerra alla mitologia, colpivano al cuore la forma classica.

Perchè possiate vedere tutto questo con un esempio, vi presenterò qualche poesia, senza avere la pretensione di volere con ciò giudicare definitivamente gli autori. Giuseppe Campagna scrisse due volumi di poesie (8); ne ho cavato un sonetto. Proprio della forma classica è la generalità, non scendere a fatti particolari e reali. Che vuole egli rappresentare? Il suo stato, a sentirlo, è pieno di tormenti che si sfogano in lamenti, appena interrotti da qualche fuggitiva speranza, la quale comparisce ad un tratto ed è uccisa dal dolore.

Chiunque di voi avesse a trattare quest'argomento, interrogherebbe sè stesso, penetrerebbe ne' misteri del suo cuore, rappresenterebbe quella situazione come egli la concepisce. Il Campagna comincia dal trovare nella natura un paragone che chiarisca una cosa chiara per sè stessa. — Nell'inverno avete visto mai spuntare precocemente un fiore, e poi, appena sbocciato, essere ucciso dall'impeto del vento? Tal'è la mia vita, dice il Campagna. La vita sua è l'inverno, la speranza è il fiore, il dolore è il vento, e con ciò siamo alla fine della seconda quartina. Viene dopo una specie di *dunque*: dunque è una vita che cerca la speranza e non la trova. Vi attendete negli ultimi tre versi un lamento, che rappresenti il suo stato doloroso, ed invece trovate un altro paragone, la sua vita diventata una nave in mare tempestoso. Così quella vita è, per dirla con Dante, un *volume non squadernato*, non è analizzata ma presa dal difuori in immagini plastiche, senza sentimento. Del resto sono bei versi, in cui si vede un uomo che aveva studiato molto gli scrittori italiani:

Spesse volte ne' dì brevi ed algenti,
  Quando per poco il ciel si rasserena,
  Intempestivo fior sorge, ed appena
  Sorto, l'atterra il furïar de' venti.
Tal nasce speme in mezzo ai miei tormenti,
  Non già di pace, ma di minor pena,
  E come nasce, del dolor la piena
  L'uccide, ond'io non fo che trar lamenti.

Ahi! la vita che a vivere m'avanza
Dunque fia sempre uno sperar conforto
E un provar sempre falsa la speranza?
Così fa la mia nave un lungo e torto
Viaggio, fuor della comune usanza,
Per tempestoso mar che non ha porto (9).

Comprendete come un uomo che si esprime a questo modo, pensa più a Dante e Petrarca — de' quali trovate qui le reminiscenze — che ad esprimere i suoi sentimenti.

Vi dirò ora d' un altro scrittore, ricco signore abruzzese, assai colto, molto versato nel latino e nell' italiano, gran brav' uomo che io ho conosciuto da vicino, Emidio Cappelli (10). Ho qui un suo sonetto.

Egli è innamorato, fa una preghiera alla sua donna perchè lo consoli. Vi aspettate che riveli i suoi dolori, la sua passione, scongiuri la donna ad avere pietà. Diciamo ancora per reminiscenza pagana: *gli strali di amore*. Qui sono veri strali che la donna scaglia addosso all' autore, egli spiccia sangue dal cuore mentre la fronte impallidisce e suda. Dopo rappresentato a questo modo l' effetto degli strali, come se non bastasse questa forma plastica, ricorre ad un' altra. Si usa dire all' amata: voi m' avete incatenato. Qui le catene diventano reali, egli vi si dibatte e prega lei di slegarlo. Del resto, sono anche bei versi; ma notate il modo falso di concepire e di sentire:

Questi che a mille a mille in me tu scocchi
Strali d'amor battuti all'aspre incudi,
(Volgi, nemica mia, volgi a me gli occhi,
Cessa per poco da' tuoi fieri ludi),
Vedi come m' han concio e qual mi fiocchi
Sul sen tempesta e sugli omeri ignudi;
Ve' come il sangue dal mio cor trabocchi,
Come la fronte impallidisca e sudi.
Deh! a me ti volgi al fin, di me ti caglia;
Vedi che polsi già mi sega e braccia
Di tua catena la ritorta maglia.
Deh! alquanto almeno per pietà mi slaccia
O ch' io già spiro; vinto hai la battaglia;
Trionfa e dietro al tuo carro mi allaccia (11).

Reminiscenze mitologiche, come quegli strali d'amore e le incudi di Vulcano, linguaggio petrarchesco, come quel *nemica mia*; ecco il modo come i classici rappresentavano quest'altro sentimento.

Passiamo ora a quell'ingegno eminente sugli altri, e che se fosse vivuto in migliore ambiente, con altra educazione, forse avrebbe prodotto ben altro, Maria Giuseppa Guacci (12). Era il centro della cultura napoletana, nell'*Iride* anzitutto trovate il suo nome: era ritenuta il miglior poeta lirico di Napoli, fece sonetti e canzoni alla classica, oggi dimenticati. C'è, tra l'altre, una canzone *alla Luce*. Non vi può essere soggetto più bello per un poeta; ma appunto qui tutte le idee che la luce può destare in capo a' poeti spariscono, e rimane un'esposizione di cose scientifiche. Altra poesia è la *Vita umana*. Quale splendido soggetto di poesia, la vita umana dal bamboletto al grand'uomo!

Vediamo, per esempio, il bamboletto. Volete ricantare il luogo comune del bimbo ridente, lieto, quasi angioletto, atto più d'ogni altro a cantar le lodi di Dio? Se si vuol far cosa poetica, bisogna cogliere la vita in que' momenti fuggevoli, rappresentare quel bimbo, sopra tutto mettergli la madre accanto. A questo modo si riesce, a questo modo Parzanese ha de' felici momenti nel ritrarre l'infanzia. Vedete qui, ora:

Fiorito pargoletto,
Che su l'ossa degli avi
In pueril trastullo i giorni meni,
Tu vedi aperti i lucidi sereni,
A te spirano intorno aure soavi,
T'offre la terra un amoroso letto.
Bella ti si colora all'intelletto
La dolce primavera;
Non verno pinge a te, non pinge sera
La melodia che ti ragiona in petto;
Però traluce intera
Dal chiarissimo lume in te cosperso
Quella virtù che rota l'universo.

Non sentite solo la pedantesca rappresentazione di una forma morta, ma anche un certo movimento dell' immaginazione; però tutte quelle frasi classiche rendono la rappresentazione del bambolo un luogo comune (13).

Nel 1838, credo, un pugno di francesi, chiusi in un forte diruto a Mazagran, assaliti dagli arabi, li sconfissero. Ciò fece grande impressione a Napoli; la Francia allora era uno spauracchio contro i reazionarii (14). La Guacci scrisse una poesia. Vuol dire, che quando i francesi cacciarono d' Algeri il Dey, cominciò colà la civiltà, la barbarie turca cesse il loco alla civiltà cristiana. Bel concetto, e se il poeta l' intuisse in immagini e tinte locali, ne verrebbe qualcosa di artistico; ma la Guacci non vede che frasi, le quali esprimono solo in modo generale quel concetto. Vi trovate *un uscir dal cieco labirinto*, frase del Petrarca, *vestire umanitade e cortesia*, modo di dire molto in voga allora. Se volete vedere una differenza tra il fraseggiare e un vero movimento di poesia, come ce n'è nella Guacci, andate più in là; quando, a forza di ricamare a quel modo, le si presenta una immagine speciale, la donna degli *Harem* fatta libera, una rappresentazione sbiadita finisce con qualche cosa che fa impressione.

Uscito alfin il cieco labirinto
Vive e respira il Trace
E veste umanitade e cortesia;
Libando va l' Italica armonia,
E nelle arti leggiadre, ecco, si piace;
Sciolte le donne infra i roseti ombrosi
Levan serene i negri occhi amorosi.

Credo avervi detto abbastanza perchè di quelle produzioni letterarie possiate giudicare da voi. Noterò a questo proposito una lacuna nelle storie letterarie. Di quelle produzioni nessuna sopravvive; ma la storia non guarda solo al genio immortale, ma anche ai mediocri che danno a questo il *finito*, e de' quali perciò non è inutile trattare. Così è a deplorare

che non abbiamo un lavoro sul Campagna e sulla Guacci, quantunque fra i loro scritti vi sieno cose notevoli.

Passo a quello che più deve richiamare la nostra attenzione, a quell' uomo eccellente che è — anzi devo dire era, perchè ormai, ve lo dissi, vive vita peggiore della morte, — Saverio Baldacchini; poeta di transizione, tra i classici quello che aveva più ingegno, sì che si vede in lui un accenno a nuovo indirizzo. Ricco, non rimase a stagnare in Napoli, viaggiò in Lombardia ed in Toscana, conobbe dappresso la scuola di Manzoni, era versato nella letteratura francese e tedesca. Ma la sua educazione era stata classica. In lui era del nuovo, per la coltura e per l' ingegno, dotato di una vena di malinconia e temperanza di modi che si adatta alla quiete della forma classica. Scrivendo, si trovava tra la forma classica e la manzoniana, sì che nel contenuto sentite il nuovo, nella forma è il vecchio (15).

Ho qui una sua poesia, che ha per titolo *Pergolese*, ma per soggetto *Rosaura*, fondata su ricordanze assai tenere, argomento capacissimo di poesia. Pergolese morì giovane moribondo compose il celebre *Stabat Mater*. Si dice che questa musica fu eseguita in Santa Chiara il giorno che si fe' monaca la sua innamorata, e che fosse stata ispirata dal dolore (16). Su questa tradizione compone il Baldacchini:

L' ombre, la luce intrecciasi
All' ora vespertina;
Sòavemente tremola,
L' onda di Mergellina
Ne invita, mentre fervono
I giorni dell' està.
Venite, o dame, o vergini
Donzelle desiate;
Il crine, il seno, gli omeri
Di fior, di veli ornate;
Bello è i clamori e i tedii
Lasciar de la città.
E già dai cocchi splendono
Le brune lor pupille,
Cui dei garzoni l' anime
Non pon restar tranquille;
Le seguono sugli agili,
Sui rapidi corsier.
Ma qual disio, Rosaura,
Quale angosciosa cura
Fa che ogni lieta immagine
Entro al tuo cor si oscura;
E invan per te sospirano
Baroni e cavalier?
Chi non vorrebbe assidersi
Rapito a te daccanto?
Qual mai potria contenderti
De la beltade il vanto?
Ricchezze hai tu, dei titoli
I fregi, lo splendor.

Le tue compagne invidia
T' hanno, in mirar quel volto:
Beata ne' spettacoli
Il popolo raccolto
Ti grida..... ah! tu sei misera
Nel fondo del tuo cor!
Dal giorno che comprendere
Potette le armonie
Dei suoni, e la commossere
Le care melodie
Del canto, ah più Rosaura
Quella di pria non fu!
All' uom, che primo aprivale
Questi secreti ascosi,
Volse ella il cor, seguivanlo
Suoi sguardi disiosi;
Udialo come estatica,
Non respirava più.
Di note melanconiche
Fabbro era il giovinetto;
Modeste note e semplici
È ver; ma d' un affetto,
Che piange, riscaldavale
Il magico poter.
Si amarono; de' cembali
Su gli ebani e gli avori
Insieme confondevansi
Le voci, e insieme i cori
In un sospir languivano,
Sveniano dal piacer. —
E perchè mesta? Mandano
Dai verdeggianti colli
Sulle tue gote l'aure
Le lor fragranze molli;
Leni l'onde susurrano;
Ride la luna in ciel.
Le pompe obblìa, Rosaura,
E in suburbana villa
Ti ascondi; tra i silenzii
Tua vita sia tranquilla,
D'ogni altra cosa immemore,
Tutta del tuo fedel. —
Nol puote. Un giorno (misera!)
In sua solinga stanza
I suoi fratelli entrarono
In pallida sembianza,
E muti disnudarono
A un tempo il loro acciar.
Poi le dicean: " Rosaura,
Nostra sorella, ah! bada,
Alle vendette celere
È in nostra man la spada;
Guai se uom plebeo venissela
Ardito ad incontrar! „
" Tra quante ha Italia nobili
Stirpi (seguiano), o suora,
Scegli: di vaghe porpore
Tua guancia si colora;
Non sia di fiacchi premio
De la bellezza il fior! „
E rispondeva: " A scegliere
Lo sposo mio son pronta,
Fia tal che alcuna ingiuria
A voi non rechi od onta;
Nobile ei fia; dagli animi
Sgombrate ogni timor „.
Ed ella ha scelto: uccidere
Il trovator di note
Così pietose e tenere
La misera non puote;
All' arte, al comun plauso
Non lo dovrà rapir.
Ma non è in tutta Italia
O in liti altri stranieri
Altr' uomo, che congiungersi
Alla gentil mai speri;
Di un solo i primi furono
Gli ultimi suoi sospir.
Scelto ha Rosaura: l' ultima
Volta ella è qui venuta;
E voi, fonti marmoree
Di Chiaia, risaluta,
E voi, tra scogli pensili
Ombre del Chiatamon!
Invidiata, invidia
All' umil feminetta,
Che senza tema, libera,
All' aere aperto aspetta
Chi giugne, mormorandole
Un' ilare canzon.

E muor la sera; e rapido
Questo e quel dì vanio,
Quando Rosaura al tempio
Move, già sposa al Dio,
Che amando, di nostre umili
Spoglie si ricoprì.
Dal capo le troncarono
Del crin le brune anella,
Le gemme le rapirono,
E pur leggiadra e bella
Al circostante popolo
Qual angiolo apparì.
Le sacre volte echeggiano
Di musical concento,
Tibie e viole accordansi
In suono di lamento:
Ma chi le note eteree
Nel suo pensier trovò?
Rosaura il sa; confondesi
A la donzella il core;
Cessar le note; a palpiti
D'ogni terreno amore
Si chiuse e senza lagrime
Ne la sua cella entrò.
Tentò di obbliar la misera;
Ma pur talvolta osava
Per lui pregare, e timida
Di lui con Dio parlava,
Con Dio, che soccorrevole
Discese a tanto amor.
L'uom, ch'ella amò, disfecesi
Pur esso in verde etade,
E ancor di lui ne' templi
Un inno di pietade
S'ode, sacro alla Vergine,
Ch'è madre dei dolor (17).

Che dramma c'è lì sotto! È un povero maestro di musica che s'innamora di una nobile; i fratelli di lei minacciano la vita di lui, la costringono a monacarsi; mentre sta per pronunziare il voto, ella ode la musica dell'amante. Che collisione, quante belle situazioni! Ma Baldacchini, trascinato dal modo di concepire classico, come costruisce?

Conoscete la celebre trottata di Chiaia, ove vanno tante belle signore in carrozza; talvolta i giovani pedestri mettono l'occhiale per guardarle. Il dramma dell'amore dovreste rappresentarlo nella stanza ove sono il maestro e la fanciulla. Qui, invece, il principio della poesia è la trottata, in una bella descrizione. In una carrozza si vede una giovane mesta, la descrizione finisce con un: *perchè sì mesta?* Il poeta risponde: ve lo dico io: e ne narra la storia.

La scena tra la Rosaura e il maestro è forse la cosa più bella uscita dall'immaginazione del Baldacchini: l'impressione della musica sulla fanciulla è il principio dell'amore. Il nodo del racconto si ha quando i fratelli spaventano Rosaura, minacciando di uccidere il suo amante, ed ella per salvarlo dice: mi vo' far monaca.

È questa la parte più importante del racconto, e meriterebbe altro sviluppo: una situazione analoga nell'*Ildegonda* del Grossi è molto sviluppata. Bisognerebbe rappresentare l'amore di Rosaura per l'artista, lo spavento che incute in lei la minaccia dei fratelli, la risoluzione di monacarsi, ed allora il lavoro sarebbe ben altrimenti artistico. Il Baldacchini corre innanzi, e non pensa a tutto questo.

Viene il momento del giuramento; tutto quel che precede è un avviamento, quasi, a questa situazione, che è in sostanza tutto il racconto, la parte lirica di esso, la sua poesia. Immaginate quella giovane, che, nell'atto di darsi irrevocabilm.nte a Dio, sente una musica, e sa ch'è la musica del suo amante! Concepite che lotta dev'essere in lei tra i movimenti d'un affetto terreno e l'elevarsi dello spirito a Dio. Nel Baldacchini è il nuovo contenuto cristiano, di cui aveva dato esempio il Manzoni; vuole mostrare che il misticismo vince l'elemento terreno, ma questa parte è appena toccata, nel suo lavoro; la donna sente qualche commozione, ma rimane immobile, dà il giuramento senza versar lagrima. Qualche bel punto c'è, come la descrizione della trottata, presa dal vero; — quando la fanciulla ricorda nella cella l'amante; — dove dice che Pergolese muore, ma lo *Stabat Mater* resta immortale.

Volete sapere cosa sarebbe questa poesia ridotta in forma moderna? È intitolata *Pergolese*, ma Pergolese vi rimane un incidente. Fate la *controparte*, il *contromondo*; pigliate per soggetto non Rosaura, ma Pergolese, il giovane artista ammesso ad insegnare in una casa nobile e che nella discepola trova l'amante, sotto l'amore sente svegliarsi il suo genio, e poi deve lasciarla, e mentre Rosaura entra nel chiostro, ispirato dall'amore e dal dolore, produce lo *Stabat Mater* che lo fa immortale. Così avreste l'artista che spunta dall'amante, così fareste cosa veramente poetica.

Quando Baldacchini concepiva questa poesia, nella sua mente era l'orma d'un altro uomo, Manzoni; rappresentando Rosaura, c'era l'immagine d'un'altra creatura, Ermen-

garda. Guai se si lavora avendo nel proprio cervello qualche cosa che esce fuori dalla concezione. Ermengarda è immortale, Rosaura è dimenticata.

Non ho detto l'ultima parola su Baldacchini. Egli ha fatto un lavoro più importante, *Claudio Vanini o l'artista*, dove espone la teoria classica del Bello, penetrata però di nuove tendenze. Dovendovene parlare più tardi, per darvene un'idea vi dirò d'un lavoro analogo di un altro brav'uomo, ch'è stato ministro, Giovanni Manna, che concepiva nelle forme più pure del classicismo. Vuol dire che Napoli è la terra dell'arte, della musica, dell'ingegno, che scende dalle Alpi una filosofia scettica, pericolosa, la quale introduce il culto del brutto: ch'egli spera nel trionfo dell'arte, mercè il connubio del pensiero con la parola. Nella poesia l'Arte è una dea che incontra un'altra, la Filosofia. Stanno insieme quando vedono un mostro, la nuova scuola. La Filosofia si arretra perchè il mostro usciva da lei; ma l'Arte lo affronta, lo atterra, lo uccide, e con ciò ha luogo quel desiderato connubio (18). Or tutta questa mitologia va via nel lavoro del Baldacchini, e ci troviamo innanzi un uomo, *Claudio Vanini.*

LEZIONE VI.

La letteratura a Napoli.

(*Continuazione*)

Il *Claudio Vanini* di Saverio Baldacchini — Esposizione e critica — Romanticismo naturale in Calabria (Campagna, Miraglia, Padula, Giannone, Mauro, ed altri) — Condizioni della Calabria — L'*Errico* di Domenico Mauro.

Nella *Rosaura* abbiamo visto una situazione molto drammatica, spuntata dall'autore e ridotta a quella forma riposata che era per lui l'ideale classico. Avete la donna accanto al suo maestro di musica, ma la corda che comincia a vibrare, è immediatamente spezzata; avete la donna innanzi alle spade nude dei suoi fratelli che minacciano d'uccidere l'amato Pergolese, e pure non è la donna atterrita, in contrasto con sè medesima, ma quasi una già apparecchiata, che ha preso una risoluzione e risponde: mi farò monaca. Avete poi la donna che, mentre sta per promettere a Dio il suo avvenire, sente la musica dell'amante che la richiama all'amore terreno; ed è anche una figura che ha la calma di chi ha preso una risoluzione.

È un contenuto agitato, a cui il poeta toglie ogni movimento troppo irrequieto, per ridurlo al riposo d'una figura

classica. In riassunto, la *Rosaura* del Baldacchini è un contenuto drammatico in forma descrittiva.

Ma, in quel tempo, accanto a tutt'i poeti classici di cui vi ho parlato, appare qualcosa di non ancora formato, ma d'inquieto, che resiste al classicismo, e poi diventerà una scuola: la scuola del Malpica, del Valentini e di altri (19). Accanto agli esempi del purismo, si avevano in Napoli nuove impressioni, il rumore di tutta una scuola già formata; ci era già il Foscolo, ci era Byron, venivano Manzoni, Tommaso Grossi, Carcano. Quali, in fondo, erano le idee che agitavano quegli uomini ancora ignoti, quei giovani?

Si diceva ai classici: — il classicismo vostro *di ritorno* è una forma pagana, è l'armonia del corpo con lo spirito che costituiva l'ideale greco, e si rappresentava nelle forme belle e quiete. Ma, volendo rappresentare un nuovo contenuto, un contenuto cristiano, non comprendete la contraddizione tra quello e la vostra forma.

Il contenuto cristiano è il concetto opposto al pagano, per cui anche il Laocoonte, tra le spire del serpente, mostra quell'armonia tra lo spirito e la materia che era l'ideale greco, come con vivi colori l'ha mostrato il Lessing nel suo magnifico lavoro sul Laocoonte. Sul terreno cristiano, lo spirito non è d'accordo con la materia, ma la doma come parte maledetta, inferiore a sè; se ne stacca, guarda al cielo: e questo contrasto è rappresentato nei santi del cristianesimo, che non volgono gli occhi alla terra. Perciò non potete avere più la bella, tranquilla forma epica, tragica o comica degli antichi; ma il dramma, il dolore, il brutto che n'è conseguenza. Ideale cristiano è il Crocifisso, il corpo insanguinato, deturpato dalle ferite; la *Mater dolorosa* e *lacrimosa*, l'Addolorata trapassata da punte che rappresentano il dolore interno; la Maddalena, non più la bella e peccatrice Maddalena, ma la penitente. E quando i nostri artisti del cinquecento vollero abbellire il Cristo, l'Addolorata, e rappresentare la Maddalena bella benchè penitente, bella sì che, mentre espia il peccato, con le forme voluttuose ispira

il peccato, profanarono quegl'ideali. Vi si riconosce un' ispirazione artistica greca, non un puro sentimento religioso.

È questo è vero. Ciò che ispirava Michelangelo in San Pietro, e Raffaello mentre dipingeva le sue vergini, non era il sentimento religioso: essi esprimevano il concetto del Medio Evo dal quale non potevano dipartirsi; ma in quanto a forma seguivano nuove ispirazioni, quelle del classicismo, del *rinascimento*, della tradizione greco-latina.

Aggiungevano gli oppositori ai classici: — la vostra bella e quieta forma non è la natura vera, che voi mutilate in quel che ha di mobile, d'inquieto. E di più è la monotonia della natura: cacciate via tutte le altre parti, rimane una continua ripetizione di quella quiete; non solo è mutilata, è ridotta marmo immobile.

Queste idee si agitavano anche tra i giovani che stavano nello studio del Puoti, che, anche coi modelli classici innanzi, avevano la ragione sviluppata e sentivano l'influenza di nuovi libri e di nuove idee; come le sentiva lo stesso Baldacchini che, sotto quelle impressioni, concepì il *Claudio Vanini* (20).

Che cosa è questa concezione?

È il romanticismo di quel tempo, battezzato col nome di Vanini. Riunite insieme tutte le idee che v' ho accennate: che l' uomo deve far pro non de' molti studi sui modelli, ma dell' ingegno, scrivere come detta dentro, pigliare la natura com' e, anche col brutto e col terribile; — ed avrete il fondo artistico del personaggio: Giovanni Manna aveva fatto un mostro, Baldacchini un uomo.

Claudio Vanini è un artista vissuto alla metà del secolo XVI. Abbandona la sua Siena per passare le Alpi e andarsene in Isvizzera, in Francia, ove segue una nuova maniera di arte; invece di andare appresso alle belle forme di Raffaello, rappresenta il brutto, il laido, finanche l' osceno. Con questo solamente non si poteva fare una novella, e il Baldacchini vi aggiunge la corruzione nel Vanini, il quale è malvagio, giocatore, vagabondo, costringe sua moglie a get-

tarsi nel Rodano per isfuggire all' avvilimento in cui egli vorrebbe farla cadere; fa mercato dell'arte sua, rappresentando il laido solo perchè gradito: è la corruzione artistica divenuta corruzione morale.

Quando, secondo il Baldacchini, è ben corrotto, torna in patria, credendo che il cielo d' Italia non abbia più influenza su lui; perchè, come sapete, si credè una volta che il cielo d' Italia fosse classico e quello del settentrione romantico. Vanini trova la madre morente, morente da cristiana, e ciò produce in lui tale impressione che si converte. Comprende che ha bisogno di studiare, di rifarsi da capo, va a Roma, studia con tanto ardore che muore.

Come vedete, Claudio Vanini ci sta per cerimonia; la parte viva del racconto è una forma tolta da Byron, un Byron fatto classico, nella quale Baldacchini espone i suoi sentimenti, le sue idee sull' arte in risposta a' romantici, non volendo svilupparle in forma didascalica, o mercè simboli, come aveva fatto il Manna (21).

Qual'è il momento scelto per rappresentare Claudio Vanini? È forse il momento drammatico, quando in lui sorge un uomo nuovo che combatte l' antico, sotto le impressioni che riceve rivedendo la patria, la famiglia, la madre? In questo caso avreste un lavoro drammatico come la confessione dell' Innominato, così altamente poetica, perchè ci è lotta tra le idee nuove e l'uomo antico. Ma il Baldacchini piglia Claudio Vanini quando la lotta è finita ed egli è convertito, quando quella vita poetica è dimenticata, o ricordata per essere maledetta, ed il passato è guardato dal punto di vista del convertito, e, come direbbe il Leopardi, *con occhi mutati.* Che specie di poesia può nascere da questa situazione? Se fosse drammatica, saremmo nella via tenuta dal Byron col *Manfredo*, col *Corsaro*: invece è il passato che si confessa quasi innanzi al convertito, e questi lo giudica senza ritrovare le passioni e i motivi che lo han generato, e nemmeno con passioni e motivi nuovi, perchè così avremmo pure qualche cosa di poetico, come le *Confessioni*

di Rousseau. Le passioni si sono quetate, egli guarda con occhio di filosofo e di cristiano convertito. Quel passato non è più lirico, non più drammatico, non legato con gli affetti che lo produssero; esce quindi in forma descrittiva e didascalica, descrizione fatta esternamente, come esso si presenta alla memoria, con le osservazioni che aggiunge l'uomo nuovo.

Ve ne darò esempio. Claudio Vanini ricorda sè stesso giovanetto, quando lasciò il bel cielo d'Italia e se ne andò in Isvizzera:

E valicai l'elvetiche Alpi. Belle
Le incrostate dal gel rupi, e il profondo
Baratro, che s'aprìa sotto i miei piedi,
A me bello parea; bello quel cupo
Tuonar delle valanghe, e belle ancora
Le assidue gravi nebbie e le brumali
Aure pungenti, ch'io spirava insieme
Co' nemici d'Italia.....

Lasciando stare quest'ultima frase, molto in uso a quel tempo, e che non sappiamo come entri qui, vedete che le rupi e le valanghe e le nebbie una volta erano belle; ora ci aggiunge un *parea*; e vi contrappone le bellezze dell'Italia.

. . . . . O del Tirreno
Placidissime rive, al sol dilette,
O veneta laguna, a tutte l'ore
Da le leggiere gondole trascorse,
E dal canto de' vati.

Segue un pezzo a questo modo: quel che pareva bello ora è brutto, bello pel convertito è il riso calmo, riposato del cielo d'Italia. Poi vengono le osservazioni, ragiona come filosofo sulle sue impressioni, e qui avete le idee dei tempi del poeta in forma didascalica.

Sacre memorie de la patria! obblio
Di voi mi circondava, e fastidìa
D'uno spontaneo immaginare i lieti
Dorati sogni e le armonie d'amore,
Del semplice e del vero imitatrici.
Povero inetto, io 'l fin dicea di quelle
Arti gentili, che fermâr le sedi
Sulle rive del Tevere e dell'Arno.
A che ne le ammirate opre de' nostri
Quella pace diffusa e quel riposo;
Quando una fiera legge, a chi ben dentro
Mira, travaglia col dolor le cose
Arcanamente? Ov'è una vera gioia,
Ove una intensa voluttà, che, quando
Duri più d'un fuggevole momento,
Non si estingua nel tedio e ne la morte?

Quel *semplice*, quel *riposo* accennano alla forma classica, e quel *tedio* all' opinione dei romantici che la forma classica fosse contro natura, noiosa perchè sempre ripetuta.

Prosegue ancora l' autore a sviluppare la teoria nuova. Si vede chiaro sotto Claudio Vanini il nostro Baldacchini che prima spiega il modo come i romantici concepivano l' arte, e poi il modo suo: non movimenti drammatici, la forma descrittiva e didascalica rende pesante questo lavoro che per sè non desta interesse.

Intanto, mentre in Napoli si preparava una scuola, che dirò d' imitazione romantica, c' era in Calabria una schiera di bravi giovani che sentivano tutte quelle impressioni, ma in modo vergine e più acconcio alle loro immaginazioni, con più naturalezza. Benchè venuto di fuori, chiameremo questo *Romanticismo naturale*, opposto a quello convenzionale di Napoli. Citerò il Campagna che, quando era ancor giovane, sotto le impressioni dell' *Ildegonda* scrisse l' *Abate Gioacchino* (22); Biagio Miraglia che scrisse il *Brigante* (23); il Padula che compose parecchie novelle (24); Pietro Giannone, morto testè in volontario esilio, che allora scriveva la *Lauretta* (25); il Ruffa (26); il Baffi che, ad imitazione dell'*Angiola Maria*, scrisse l' *Arrigo* e lo dedicò appunto al Car-

cano (27); e quello che aveva più vitalità ed immaginazione di tutti, Domenico Mauro, ora in istato di salute quasi disperato. C' è tutto uno studio da fare su questa poesia sbocciata fra le foreste e i monti della Calabria, impastata con ciò che pioveva in quelle calde fantasie per la lettura di tanti libri nuovi dall' Ossian al Grossi ed al Carcano.

Sceglierò un poemetto alla Byron che merita di richiamare di più la nostra attenzione, lasciando a qualche leale calabrese, — perchè i calabresi pongono innanzi tutto l'amor della patria, — lo studio di quella schiera di valorosi; e aggiungerò qualche cosa che vi dia i lineamenti generali che essa avea prima di confondersi con la scuola di Napoli e degenerare. È l' *Errico* di Domenico Mauro (28).

Vi sentite anzitutto lo spirito di Byron, con reminiscenze di Ossian e di Foscolo. Che cosa è questa poesia di Byron, di cui sentite così possente l' influsso nelle novelle calabresi? — Il secolo XVIII terminò con la così detta *poesia borghese*: era l' uomo con la *giamberga* che succedeva all' uomo in toga e paludamento, agli eroi messi sui piedestalli: l' uomo di Dante spariva, succedeva il borghese, tutto s' impiccoliva a quella stregua. Un poeta di grande animo e di gran cuore non può trovare ispirazioni in quel fondo prosaico, meschino. Byron, di cui la immaginazione era sì possente, sì caldo il cuore, cercò gli eroi fuori della borghesia, nei mari, come il *Corsaro*, ne' tempi primitivi, come *Caino*, nelle profonde cavità della coscienza, come *Manfredo*. Non trova un contenuto proporzionato all' anima sua nel mondo che gli è d' intorno, e fuori di quello cerca personaggi giganteschi per innalzare la poesia. Quando Byron fu letto in Calabria, que' giovani avevano innanzi agli occhi quel contenuto.

La Calabria, che per me è terra di grandi speranze, dove la natura è ancor primitiva e l' uomo ancor forte, appena in principio di trasformazione sotto la mano dell' uomo civile come le Romagne, la Calabria serbava fresche le tradizioni di un popolo forte: eran vive le persone che avevano assistito a que' fatti che, narrati ai giovani, accen-

devano le loro immaginazioni. C'è fondo vivo e reale in quelle poesie, tutte le passioni nell'impeto naturale, come tra gli uomini quasi ancora selvaggi, avvicendati vendetta e perdono, generosità ed assassinio; sono di fronte il brigante e l'uomo coraggioso che l'attacca, l'amore e la gelosia giungono all'estrema punta. Tutte le passioni, che nelle città sono temperate dalla mitezza dei costumi, fervono lì ancora intatte. In questo fondo comune a quella che egli chiamò terra de' briganti, Domenico Mauro cercò ispirazione. Era il mondo di Byron, insieme con una natura altamente poetica, la foresta, — la Sila, — le spelonche, i monti e le valli, furiosi temporali avvicendati con cielo sereno e sorridente, villaggi con chiesette e conventi e ville e giardini.

In questo contenuto la quiete classica sparisce: avete tutte le agitazioni dell'animo, non spuntate come nel Baldacchini, anzi aguzzate come nel Byron. Nel contenuto è inferno e paradiso, il bello ed il brutto spinto fino al laido, dolore e gioia, riso e pianto; nella forma sparisce ogni ombra di maniera classica, è come viene dalle vive impressioni: accanto al tragico e al solenne apparisce il grottesco, e tutti questi elementi sono insieme contemperati, perchè rispondono ad impressioni sincere.

Nel prologo dell'*Errico* già troviamo questa nuova forma:

Diceano i vecchi, ed io fanciullo m'era,
Ed ascoltava con attento orecchio
Le parole che uscian dalle lor labbra,
Però che in quelle era un disdegno amaro
Dell'età nostra: elli dicean codardi
I lor nipoti che patian le offese
Invendicate, e non correano all'ira
Che la chiusa vendetta affida ai brandi.
E ben nell'età loro era gagliarda
La virtude che inulto unqua non lascia
Il talamo tradito o la mancata
Fede di amico che con falso accento
All'amico giurò calabro petto.
Giudice del suo dritto era ciascuno

E geloso custode, e sopra l'ara
Dei domestici Dei stendea lo scettro,
Ed in mezzo ai suoi pari era monarca.
Guai chi toccarlo osava.
E delle ascose,
Che le madri educar, vergini caste
Tardi fioria l'amor; balda la fronte
Non s'ergeva dei figli e il cuor superbo
Al cospetto de' padri, e nullo osava
Giovine o vecchio, per costume, in altri
Alzar la mano temeraria o il guardo.
Tema ed alterna stima era catena
Che frenava le menti ed il rispetto
Dell' uno a l'altro, a tutti era sicura
Arra di pace. Ed i vegliardi austeri,
Che avean narrata quell' età di affetti
Feroci e d' alme generose, in questa
Vivean de' lor nepoti età men cruda,
Rimembrando l' antica e nel mio petto
Versavan l' onda de' passati eventi,
Ed innanzi vedea quasi di larve
Un popolo passarmi.

Sono le prime impressioni di lui giovanetto, quando sentiva narrare i fatti de' suoi antichi. Sotto quelle impressioni la sua immaginazione si scuote, si sente poeta.

Ed io con quelle
Memorie valicai gli anni miei primi,
Ed eran meco nell' etade adulta
E sono meco ancor. Tentai sovente
Cantar quei tempi e meditò la Musa
Le vicende dei forti. Erano molti
Gli eroi del canto; il giovanil pensiero
Si confuse con quelli, ed io fui vate,
Vate degli avi miei.

È il giovane calabrese tutto immedesimato con quella natura, quegli uomini, quei costumi. Domenico Mauro aveva scritto tre poemi, uno de' quali in dieci canti ritraeva la Calabria al tempo dell' occupazione francese. Al 48 dovette fug-

gire e lasciò le carte presso un suo amico, il quale, un giorno che fu visitato dai gendarmi, atterrito, le bruciò. Il Mauro conservò l'*Errico*, che fu stampato due volte (29).

Nel prologo avete veduto il fondo poetico e morale da cui il poeta trae le sue ispirazioni, e avete avuto un saggio della sua forma sciolta, la quale talvolta discende fino al linguaggio familiare, ed è spesso vigorosa. L'*Errico* è tutto quel mondo calabro drammatizzato, e la sua forma è *a quadri*. L'autore racconta rapidamente gli antecedenti, poi quando la situazione giunge al suo sviluppo drammatico, si ferma e fa un quadro ch'è conseguenza di tutta una narrazione. È dunque una *galleria*: questo genere è entrato dipoi anche nel teatro, ed abbiamo quadri drammatici come allora avemmo quadri storici.

Il Baldacchini fa un quadro quando il sentimento è tornato indietro e la figura può mostrarsi calma; il Mauro lo fa quando le passioni sono giunte a tal punto che han quasi sconvolta la natura; il primo come effetto cerca la quiete, l'altro l'agitazione.

Vi darò degli esempi.

Eccoci in una selva calabrese, ritratta con tinte locali, come il Carcano e il Grossi ritraevano il lago di Como.

In fondo alla selva è un monte, su di esso una spelonca, dentro di questa, in mezzo al furiar de' venti, uomini armati. Si appressa la notte, quegli uomini stanno per deporre le armi e mettersi a dormire. Così di botto vi trovate slanciati in Calabria, la terra de' briganti. In che modo l'autore rappresenta questa scena? Cerca sul vivo tutt' i movimenti più vivaci e bizzarri, senza domandarsi se artisticamente possono produrre buona impressione. Quindi prima fa una descrizione generale dei briganti, poi ritrae l'uno o l'altro, in tanti piccoli episodi che possono essere argomento di *pitture*: uno se ne sta con la pipa in bocca guardando il fumo dileguarsi a poco a poco nell'aria, un altro ode il racconto d'una storia amorosa, guardando balordo e arricciandosi i lunghi peli,

Finisce tutta questa, che può chiamarsi vita familiare de' briganti, quasi nel grottesco, quando un grosso gatto si accosta al fuoco. Si vedono qui le reminiscenze della scuola di Shakespeare, il *familiare* che va a finire nel *grottesco*. Per esempio, i briganti stan per dormire e

..... in duri cozzi
S' urtan col capo, l' uno incontro all' altro
Cadendo e balenando or quinci or quindi,
Chè già gli aggrava il sonno, e il sonno fugge
E si riscuoton. Schiude gli occhi e s' alza
Un gatto che sul cenere si giacque
Finor col muso fra le zampe, e lento
A collocar si va sotto la mano
Che col cenno lo chiama, e si stropiccia
Volgendo in arco e il dosso sollevando
E la coda torcendo, e senza posa
Passa e ripassa sotto quella palma,
Un murmure mandando dalla gola
Lungo, querulo, roco.

A questo modo gli oggetti sono rappresentati secondo i principali movimenti che producono nell' immaginazione.

Il capo de' briganti è Errico. In Calabria si sente qualche cosa come di un terreno ancora feudale. Vi sono stato io fuggendo un mandato d' arresto e giungendovi dissi tra me: il feudalismo qui è ancora in vigore (30). Il contadino guarda con sommissione il barone e lo rispetta. Il capo è rispettato con cieca sommissione da' suoi seguaci.

In un altro quadro è un signore calabrese con la moglie, che giubilano contemplando il loro bambino. Vi traspare il forte sentimento della famiglia, ancora intatto in Calabria e infiacchito fra noi. Il padre e la madre diventano fanciulli anch' essi, il bimbo si stacca dalle mammelle e guarda: è il profondo stupore dei bambini quando vedono cose nuove:

..... e curvi i capi
Su quel corpo, e confuse ambe le chiome
Vivo si udiva scoppiettio di baci
Che si schiudeano in un istante; e il bianco

Bambin, lasciando la mammella, il guardo
Attonito levava, e forse anch' egli,
Forse in quell' ora si destava in cielo
E contemplava Iddio.

Quel *forse*, quanta poesia contiene, più di quel concetto della Guacci:

Traluce intera
Dal chiarissimo lume in te cosperso
Quella virtù che muove l' universo.

Qui non è un concetto, è un atto del bambino che il poeta ritrae; non è nel poeta una dottrina che egli manifesta, è un'impressione: la poesia scaturisce dal vero.

Quel padre era Errico, quella donna sua moglie, Teresa. Ella è affacciata al balcone. Dirimpetto, su un altro balcone, è Arnoldo, amico d'Errico, cresciuto con lui dalla fanciullezza, marito di Elisa. Arnoldo guarda quella giovine nella gioia di sentirsi madre e sposa felice. Con così amabili, così gentili particolari è rappresentata questa donna al balcone, che non si può più dimenticarla.

E sorridea, veggendo
La rondine volar appo il suo volto;
Or con la cuccia, che il ricolmo seno
Le investiva lambendo ambe le gote
E fissando su lei gli occhi cilestri,
Via via più innanzi si spingea proterva
Se la man le facea molle contrasto;
Or con gli astri gioiva, or con sè stessa
Al gaudio del suo cor mite, innocente,
Alla dolce di amor voce, che arcano
Le fea perenne favellio; disgombra
D' ogni sospetto or denudava il braccio
Al raggio della luna, e mollemente
Sul balcon lo posava e poi sul braccio
Posava il volto in languid' atto, ed ora,
Il gomito elevando, lo spingea
Sul collo di un' amica, e a lei premendo
Con l' eburnee sue dita ambe le gote,
Per caro vezzo ivi venia segnando
La rosa del pudor.

Un'altra volta splende in cielo la luna, ed ella l'accenna al bambino e minaccia tuffarlo in quel lume stendendo le braccia. Arnoldo vede tutto questo, e la fiamma gli entra nel petto. Altro quadro è quando Teresa, di estate, mentre si riveste, nel giardino, uscendo dal bagno, vede Arnoldo che sta da lungi a guardarla. È tutta una successione di quadri che rappresentano come l'amore penetrò nel cuore di quella donna, ed all'ultimo.... all'ultimo nel giardino è una stanza, la stanza degli adulteri: il marito aspetta il drudo, e da bravo calabrese, lo uccide e si fa brigante.

Sono fatti nelle città straordinari, e in Calabria non han nulla che non sia naturale. Fin qui è il primo canto: in cui avete due compagni, due vecchi amici divenuti fieri nemici. E quando il brigante sa che quell'uomo non è morto, e il suo più fido amico, il fratello di latte, si offre ad uccidere Arnoldo, egli dice: la fortuna l'ha risparmiato, basta. La mano del calabrese è pronta alla vendetta come al perdono.

Ora sono a fronte due donne, la sposa tradita e la traditrice. La tradita domanda invano una parola, uno sguardo all'uomo che ama, e infine col suo bambino se ne va alla casa paterna; poi per una successione di fenomeni psicologici, nella rappresentazione de' quali il Mauro si appressa al Byron, dal pensiero fisso in un'idea sola passa alla disperazione ed alla follia. La povera donna col suo bimbo in braccio va in giro per la città, seguita da una turba di monelli.

L'altra si trova un giorno senza marito e senza figlio, perchè, uscito di casa, il fanciullo non torna più. Disperata, le sembra di cadere in un abisso, lascia la casa del marito, va a nascondere il dolore e la vergogna sotto il tetto paterno. Sono quadri questi, che rappresentano le passioni giunte all'estremo.

Il brigante sa che suo figlio, quel figlio da lui tanto amato, è perduto, sente una voce la quale grida: vendetta per tuo figlio e per me. È la voce della nutrice di Arnoldo, alla quale Arnoldo aveva rapito la figlia. Arnoldo era calabrese, ma

morato molti anni in Napoli, ove s'era corrotto a questo modo. La figlia della nutrice, chiusa in convento, v'era morta di dolore. E sua madre dà ad Enrico la chiave della casa di Arnoldo, perchè possa compiere la vendetta comune.

Arnoldo dorme nella stanza ch'egli chiama *degli amori*, nido delle sue dissolutezze. Si desta e vede innanzi a sè Enrico col pugnale in mano. — Ecco una di quelle situazioni che in teatro destano grande aspettazione. — Non si difende, anzi si dichiara vinto, e: — se vieni per uccidere il traditore, ferisci; se per colpire l'uccisore di tuo figlio, disingannati.

Narra com'è avvenuta la morte del fanciullo. Egli amava molto quel fanciullo, ne racconta la fine, si commuove, piange, ed il padre, che era andato con la speranza di trovare il figliuolo o vendicarlo, innanzi al nemico che piange dimentica il proponimento, piange anch'egli, getta il pugnale, e ne nasce una situazione che il poeta ha rappresentato felicemente. Sono due nemici a fronte; ma, in quel punto, entrambi hanno gli stessi sentimenti, per cui dimenticano i loro odii, si abbracciano:

Mentre Arnoldo parlava e ancor l'estrema
Parola non moria nelle sue labbra,
I dolori, gli affetti eran confusi
In quei petti nemici, e non avea
Che un palpito concorde il cuor di entrambi.
Piangeano entrambi su la stessa tomba,
Su la stessa sventura, ed il più santo
Pensier dell'uno all'altro iva messaggio.
Arcana voluttà che unisce in Dio
L'alme nemiche e le ritoglie al mondo.
E chi può dir quant'è la sua virtude?
Come gli umani affetti ardon di luce
Nuova, che scorre, e ne riscalda, il core?
L'uno è dell'altro amico in quell'istante.
Allor l'uno obbliava il suo periglio,
L'altro la sua vendetta ed il fanciullo
Incontro gli spingeva, in un amplesso
Arcano, agl'invisibil sol noto
Angioli delle sfere e della terra.

Momento eccezionale, strano, situazione drammatica trovata nel desiderio di situazioni spinte fino all'esagerazione. Di qui nascono nuove corde, nuove onde di sentimento.

Enrico ed Arnoldo vanno nel giardino, e questi mostra il luogo ove il fanciullo è sepolto. Intanto la nutrice, perduta la speranza di vendetta per mano di Enrico, va dal giudice e denunzia Arnoldo, il quale è condannato. È innalzato un palco nel *campo delle croci*, ove è condotto Arnoldo dalle guardie, seguito dalla folla.

Enrico, rimasto senza moglie e senza figlio, pone fine a' suoi giorni. Teresa, che erasi chiusa in casa, deliberata a lasciarsi morire, ode uno scampanio lugubre, si fa trascinare dall'esempio degli altri e va al *campo delle croci*. La pazza, Elisa, trova qualcuno che le dice: se vuoi trovare l'anello di cui parli sempre, va al *campo*. E vi corre anche lei. I briganti, saputo che Enrico era morto, credono che Arnoldo abbia commesso quest'altro misfatto; la vendetta della giustizia non li contenta, vogliono avere la voluttà di ucciderlo essi. Accorrono, disperdono le guardie, acclamati dal popolo: stan per uccidere Arnoldo, quando vedono la pazza col bimbo.

Un brigante glielo strappa, lo presenta ad Arnoldo, imponendogli di ucciderlo.

È una di quelle situazioni impossibili a realizzarsi, portate troppo innanzi, ma da cui sorgono altre più belle. La pazza, che vede il bimbo in mano del brigante e la spada nelle mani del padre, colpita da una di quelle violenti impressioni di cui vi parlai a proposito del Grossi, torna in sè, si sente ancora moglie e madre; traversa la folla, va al brigante, e con uno « sguardo da regina » gli toglie il figliuoletto e fa cenno ad Arnoldo di seguirla. Ma il brigante lo trattiene. Intanto la nutrice, presa da rimorso, confessa al giudice che ha mentito, Arnoldo è assoluto; ma, mentre si corre al *campo* per sospendere l'esecuzione, il brigante lo uccide. Poi se ne va co' compagni che cantano un bel coro, ove si sentono le impressioni che i monti e i boschi producono in essi. La folla fugge, tutto rimane in silenzio.

Scoppia una tempesta, rappresentata con molta vivacità di colori. Sul *campo* sono due sole persone, Teresa ed Elisa. La traditrice s'inginocchia a piè della tradita, le chiede perdono. Elisa esita un po', poi la perdona pel suo figliuoletto, perchè sente che deve morire e non vuole che la vendetta del cielo cada su di lui. Rimane sola Teresa: si vede sola al mondo, senza figlio, senza marito, abbandonata da tutti: si precipita sul palco e s'uccide.

Ho voluto darvi la semplice ossatura del lavoro, perchè vedeste di dove il Mauro piglia l'ispirazione e le tendenze della scuola a cui appartiene. Ma, nondimeno, tutto questo viluppo di fatti è calato in un fondo così vero, e rappresentato da un'immaginazione così gagliarda, che lo vedete vivo innanzi a voi.

Ora non vo' fare il pedante. Non vi dirò che spesso la forma è scorretta, che spesso vi si sentono reminiscenze di Ossian e di Byron, con qualche cosa che si può chiamare una nuova mitologia; come quando Teresa, nel delirio, grida:

....è lo Spavento
Che di contro mi siede; egli mi affisa
E mi agghiaccia le vene, ed il Rimorso
Squassa la face delle furie, e m'arde
Converso in zolfo il sangue.

E segue una situazione spinta tant'oltre che rasenta il ridicolo:

Io scendo, io scendo
Sempre più giù... non veggo il fondo... io muoio!
Manca il respiro; oh! chi mi aita? Io sono
Dannata eternamente, io son perduta!„

È un'immaginazione che talvolta oltrepassa sè stessa.

Non vi parlerò, dunque, di questi difetti di composizione, e dell'esagerazione ch'è nel lavoro, ove la vita umana spesso non si riconosce. Comunque, nel Mauro vedete il poeta di

quel tempo dalle più sincere impressioni, dalla più viva e calda immaginazione.

Questo, più o meno, è il genere dei lavori della scuola calabrese, la quale degenerò al contatto della scuola romantica convenzionale di Napoli. Per vedere come ciò avvenisse, bisogna riprendere l'*Iride*.

LEZIONE VII.

La letteratura a Napoli.

(*Continuazione*).

Commemorazione di Domenico Mauro — L'*Abate Gioacchino* di Giuseppe Campagna — Il classicismo a Napoli e il contenuto filosofico — Esempii tolti da varii sonetti del Campagna.

Domenico Mauro, come avete saputo, moriva a Firenze lo stesso giorno e quasi nell'ora stessa che io vi parlava di lui. Avendo esaminato lo scrittore, mi permetterete che ora vi dica qualche cosa dell'uomo. C'è una tomba scoperchiata, un altro nome onorato della vecchia generazione sparisce, e dietro l'*Errico* è qualche cosa più importante del poemetto medesimo.

L'*Errico* fu pubblicato nel 1845, e intorno a quel tempo il giovane autore, avendo preso parte al movimento de' liberali calabresi, era messo in prigione. Si può dire che il suo primo apparire come poeta fu quasi contemporaneo col primo soffrire nell'esperienza della vita. Egli era là, in carcere, quando, ingannati da false voci di vittoria degl'insorti calabresi, sopravvennero i fratelli Bandiera, a dare un pegno al mezzogiorno d'Italia de'sentimenti che nutrivano gl'Italiani del settentrione.

Venuto il 48, Domenico Mauro, uscito di prigione, fu portato in palma di mano dai compatrioti e, con più di ottomila voti, mandato alla prima Assemblea costituzionale di Napoli. Giunto qui, divenne l'idolo della gioventù. Umane miserie! Quando vi ebbi parlato l'altra volta del Mauro, qualcuno mi disse che non aveva mai udito il nome di lui. Al 48 invece, come dicevo, era l'idolo della gioventù, parlava ardito e forte, e sapete che l'ardimento e la fortezza piacciono ai giovani. Dopo il quindici maggio andò a Cosenza, combattè in quella breve insurrezione presto domata, un suo fratello minore cadde colle armi in mano, un altro fu tratto in carcere ove languì lunghi anni; egli potè a stento scampare mercè l'aiuto di alcuni fidi, e andare in esilio.

Lo rividi a Torino. Un caffè che tuttora esiste, il caffè *della Perla*, era il convegno degli emigrati napoletani e siciliani. Mancando la vita reale, si viveva in fantasia: gli uomini tanto più sono accesi nelle discussioni sull'avvenire, quanto più il presente è triste. E non potrò mai dimenticare quell'uomo che s'infocava nella disputa e, tenacemente convinto delle sue opinioni, credeva impossibile che la verità non fosse quella. I suoi occhi scintillavano, batteva il pugno sul tavolo, parea rivivesse in quelle dispute e scordasse la sua miseria: — perchè era il più povero degli emigrati, e tale era la sua dignità, che riusciva impossibile, anche ai più familiari, fargli accettare qualche cosa co'mezzi più ingegnosi. Dopo egli sparve, erasi dato al lavoro, perchè fu di quegli uomini che, mentre la mediocrità mena rumore, non si fanno sentire e si trovano sempre innanzi ne'momenti più decisivi.

Viene l'ora, Garibaldi salpa per la Sicilia, ricomparisce Domenico Mauro; è uno de' mille, combatte a Calatafimi, a Milazzo, viene a Napoli con Garibaldi vittorioso. Dopo, — sono le piccole miserie della vita, e quando sarete uomini ne vedrete di molte — dopo, mentre ciascuno domandava il premio della vittoria, in mezzo a tante cupidigie ed a

tanta gara d'impieghi, dov'è Domenico Mauro? È sparito: è tornato alla sua solitudine.

Il suo posto fu nel pericolo, non nell'ora della ricompensa. Compiuta la rivoluzione, come uomo che non avesse a far altro, si ritirò dal mondo, ch'è quasi come la donna, di memoria labile, se vista o tatto non la raccende, come dice Dante.

Ora Domenico Mauro è morto in Firenze in mezzo a piccolo cerchio di amici, e di lui lieve vestigio è rimaso. Vi spiegherete meglio questo, quando vi avrò dato un ultimo tratto del suo carattere.

Era un uomo semplice, che non parlava mai di sè; stimava naturali tutte le azioni che il mondo chiama eroiche, quasi egli non sapesse o non potesse fare altrimenti. Non aveva mai creduto che compiere il proprio dovere fosse scala a ricompense. Questa ch'è la meno facile delle virtù, è la più dimenticata: ora che, per dirla alla francese, *si posa*, si fa schiamazzo per dar negli occhi, questa virtù che appartiene al grado più elevato della natura umana, è poco curata. Ma, quando l'Italia avrà ricuperato il pieno possesso del suo senso morale, e si avvezzerà a guardare dietro lo scrittore l'uomo, a guardare gli uomini non da quello che scrivono ma da quello che fanno; allora, se vi sarà un *libro d'oro* dei grandi caratteri e dei grandi patrioti, non mancherà una pagina a queste virtù di Domenico Mauro (31).

Il suo *Errico* fu l'ultimo fiore della letteratura calabrese. Comparve nel 46 l'*Anselmo e Sofia* dell'Arcuri (32), e poi quel fiore appassì. E voi comprendete perchè. Erano venuti i Bandiera, venne poi il 48 e la lunga notte fino al 60, e le Calabrie principalmente furono prese di mira dalla reazione borbonica, perchè ivi si era iniziato il movimento liberale.

L'*Errico* fu l'ultimo di un'intera serie di poemetti e novelle, corrispondenti alla letteratura che si sviluppava allora in Lombardia. Il primo fu l'*Abate Gioacchino* di Giuseppe Campagna (33); ed, in mezzo della serie, un tentativo fra il classico e il romantico che non può essere dimenticato, il *Valentino* di Vincenzo Padula.

Se guardiamo le apparenze, l'*Errico* e l'*Abate Gioacchino* sono ispirati dagli stessi luoghi, vi sono le stesse situazioni, i costumi medesimi; sono due poesie calabresi, nate lì sul vero e sul vivo. E se guardiamo le parti di questi due poemetti, vi troviamo anche grande somiglianza.

Byron ispirava il Mauro, Dante ispirava il Campagna:

> **Il calavrese abate Gioacchino,**
> **Di spirito profetico dotato.**

Il motivo drammatico dell'*Errico* è una vendetta calabrese, vendetta contro l'adulterio e poi contro il creduto uccisore del figlio di Errico, temperata da grande generosità di carattere, annerita dalla ferocia de' briganti e raddolcita all'ultimo da quella donna tradita che perdona l'adultera, e la perdona perchè Dio si mostri pietoso verso suo figlio, il quale ella sente dover abbandonare fra breve.

Nell'*Abate Gioacchino* è pure una vendetta calabrese; ma qui è una donna che si vendica, i colori sono più truci. Costei vede suo marito pugnalato e giura vendetta contro l'uccisore, Ugone, e quando non può colpire lui perchè scomparso, si vendica sul figliuolo innocente. Istrumenti passivi della sua passione fa i propri due figli, unico avanzo della sua famiglia, inducendoli ad uccidere il figlio di Ugone.

Il primo dei due, credendo colpire Eugenio, — figlio di Ugone —, trafigge il proprio fratello, ed accortosi dell'errore, cade morto di dolore su quel cadavere. Voleva la donna vendicarsi: — ha perduto il marito e perde i figli. Allora nel colmo del dolore, l'assale il rimorso; comprende quanto atroce fosse il suo disdegno di vendetta, va a far penitenza sulla montagna ove dimora l'abate, a lui si confessa piangendo, e Gioacchino le dice: se vuoi perdono da Dio, perdona l'uccisore di tuo marito. E si vede comparire da lontano un uomo col capo coronato di spine, coperto di cilizio, che grida: perdono! perdono! Quell'uomo è Ugone.

Qui è una situazione che Domenico Mauro nel suo poe-

metto ha sviluppata riccamente: due nemici in un momento si sentono legati dallo stesso amore e dallo stesso dolore; innanzi alla memoria della vittima si riconciliano. Tutto ciò è appena accennato dal Campagna. Ugone confessa avere ucciso il marito della donna per amore di lei; ma ormai ogni affetto terreno è consumato nel suo cuore, va in Palestina per far penitenza, ed ella torna alla sua casa, e, dice l'autore:

Ivi tanto penò quant' ella visse.

Questa donna, che incita i figliuoli ad uccidere il figlio dell' offensore, costituisce una situazione scabrosa assai, come l'altra dell' *Errico*. Per me, preferisco quella che forse ha ispirato l'una e l'altra, creata da Shakespeare. Ricordate quel padre a cui un messaggiero annunzia la morte del figlio, e si dispera, e quando un amico gli dice: Calmati, pensa alla vendetta; risponde: ei non ha figli! — È una delle cose più sublimi che la poesia abbia prodotto, una negazione che rappresenta l' infinito d' una passione insaziabile. I due calabresi a questa situazione hanno aggiunto i figli, e l'han renduta strana, innaturale; sì che solo chi fosse dotato d' una forza poetica straordinaria potrebbe rappresentarla.

Queste sono le somiglianze. Eppure l'uno è poemetto interamente classico, l'altro interamente romantico. C'è una profonda divisione di forma che li classifica diversamente. Vi spiegai i caratteri del classicismo; ora voglio presentarvi questa differenza nella parte più sensibile, la parte tecnica.

L' *Abate Gioacchino* è in terza rima, l' *Errico* in verso sciolto. Questa diversità sembra tutta accidentale; ma sotto di essa è tutta una diversità nel modo di concepire e di costruire poetico. La terza rima non consente un lungo periodo, in tre versi deve esser chiusa tutta una situazione. Il verso sciolto, ampio, ondeggiante, si accomoda meglio a tutt' i movimenti della vita. L' uno è il metro de' poemi primitivi, giganteschi, direi quasi piramidali; l' intelletto è già

adulto, e l'uomo non si contenta più d'immagini sintetiche. La terza rima è sintesi, il verso sciolto è analisi.

Che cosa è questa sintesi nella terza rima?

È un modo particolare di concepire, proprio di tempi in cui non si ha l'abito di studiare gli oggetti a parte a parte, e questi si presentano all'immaginazione come marmo in *blocco* di cui non si vedono le venature. Più tardi le venature si cominciano a discernere, si sviluppa un movimento drammatico, nasce il dramma che l'Italia non ha avuto perchè lo sviluppo letterario fu spezzato proprio quando il dramma poteva comparire. Se volessimo adoperare vocaboli della filosofia moderna, diremmo che è il divino o l'ideale nella sua immobilità, non ancora calato nella vita, è Beatrice o Laura.

Il verso sciolto invece è l'analisi, è il drammatico di cui vi ho parlato, il *positivo*, lo *storico*; è la generalità seppellita sotto la pienezza della vita individuale.

La terzina nella sua essenza — non quella che ogni poeta, per mediocre che sia, può darvi — dell'essere vi riproduce la muscolatura, le linee generali, lo scheletro; il verso sciolto vi riproduce direi quasi la vita circolativa del sangue, che, arrestandosi o affrettandosi, vi pinge sulla faccia tutte le impressioni intellettuali o morali, tutti gli affetti. La poesia primitiva è poesia di linee o di disegno principalmente, l'altra è poesia del colorito; quella si avvicina più alla scultura ed all'architettura, questa più alla pittura, finchè si scioglie nel sentimentale, corrispondente alla musica, e diventa lirica.

Stabilita siffatta differenza, poniamoci nella situazione d'un classico; — non già d'un classico del secolo XIX, perchè basta dir questo per capire che costui non potrebbe fare che un lavoro d'imitazione e di arabeschi. Pigliamo uno scrittore primitivo, come Dante, Petrarca, il Montaigne in Francia, che, pure scrivendo in prosa, appartiene alla stessa schiera. Che deve fare uno di questi scrittori quando la sua mente è avvezza a vedere le cose in *masso*? Quando egli ha veramente potenza artistica, non prende la situazione poetica nel movimento della vita, ma all'ultimo, quando la vita

ha già avuto tutto il suo sviluppo. Capite ora che cosa sono gl'immortali schizzi di Dante ed anche i sonetti di Petrarca. Non è la vita in una serie di movimenti e di gradazioni, è la vita finita. E qual'è il segreto di quella poesia? Quando non si può pigliare l'elemento drammatico e si presenta la situazione nel suo punto di arrivo, chi è veramente artista la coglie in una sola immagine; ma una di quelle immagini che vi percotono di maraviglia e vi presentano tutti gli antecedenti, non analizzati, ma in confuso, come appariscono alla mente del poeta.

Di Farinata dice Dante:

Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
Restato m'era, non mutò aspetto,
Nè mosse collo, nè piegò sua costa.

Vedete qui l'ossatura, la muscolatura presentata in modo gigantesco. Farinata vi pare più alto degli altri uomini. E qual'è poi la soluzione immortale di quella situazione finita?

Ciò mi tormenta più che questo letto:

un'immagine che vi colpisce e vi fa pensare tante cose, ma indistintamente, come le ha pensate il poeta.

Giuseppe Campagna, nel secolo XIX, giovane che esce appena di collegio, sotto la profonda impressione che Dante produce in lui, vuol fare un poema a modo di Dante. Ha già un grande aiuto, l'assoluta padronanza del verso. È felicissimo nel maneggio della terzina. Eppure, se vi potessi leggere intero l'*Abate Gioacchino*, son sicuro ne avreste la stessa impressione che ho provato io, rileggendolo dopo tanti anni. Non ostante il motivo drammatico così terribile e la situazione così fuori dell'ordinario, la lettura vi lascerebbe freddi dal primo all'ultimo verso. Qua e là sentireste non so che di vuoto, qualche cosa di soverchio, di prolisso. E, maneggiando la terzina di Dante, non è permesso il prolisso e il soverchio; si dovrebbe avere invece la vita condensata.

Donde deriva questo? Giuseppe Campagna non ha ingegno drammatico, non è punto atto a vedere una situazione nei suoi movimenti, nelle sue gradazioni, nel suo sviluppo. E neppure ha una grande potenza sintetica, che gli faccia trovare quell'ultima immagine, la quale fissa una situazione, come la trova Dante. Perciò il Campagna, anche raccontando fatti atrocissimi, ci lascia freddi. Ve ne darò qualche pruova.

Quella donna che concepisce un odio così feroce contro l'uccisore di suo marito, deve amare il marito, l'odio dev'essere figlio di quell'amore. Il conte Ugolino sta co'denti sul capo del suo nemico, perchè ama i figli, e ricordate con quali immagini potenti esprime Dante codesto amore. I particolari dell'amore qui non devono essere analizzati perchè l'autore non ha ingegno drammatico e vuole imitare Dante, ma in qualche immagine deve riassumerli. Ella dice:

> Ei per me lieto, ed io lieta per lui,
> E seco al giogo maritale unita,
> Poscia un solo voler fu d'amendui.

Domando se questa terzina si può chiamare rappresentazione di un amore tanto possente che produrrà la vendetta feroce della donna. C'è un fraseggio che mostra qualche cosa di acuto, come quell'*ei per me lieto ed io lieta per lui*, ma qui, e nel *giogo maritale*, e nel *solo voler fu d'amendui*, si vede non la donna, ma Giuseppe Campagna, uomo di spirito ed arguto.

I figli della donna non hanno esistenza, strumenti passivi in mano di lei. Trucidato il marito, in lei si sveglia il desiderio della vendetta:

> Intanto io nel desir mi struggo ed ardo
> Di subita vendetta, a me sembrando
> Che mal punisca chi punisce tardo.

È vendetta codesta? No, è il primo istinto di ogni uomo offeso, è il primo moto di chi, vedendosi innanzi un uomo

morto, anche se estraneo a lui, corre addosso all'uccisore. Non è la vendetta fatta scopo di tutta la vita, che diventa il demone persecutore di chi vuol vendicarsi:

> E tutto impresi contro lui. Pur, quando
> Tornò vana ogni prova, essendo il loco
> Mal noto ove il fellon si gìa celando,
> Velai di calma il mio furor per poco.

Come Bruto che si finge pazzo, questa donna mostrasi calma, attendendo l'occasione. Un giorno il figlio dell'uccisore si presenta in casa di lei, tende la mano d'amico, ed ella stringe quella mano, pur dicendo in cuor suo: ecco il momento:

> Gli distesi la man di pace in segno,
> I miei figli seguir l'esempio mio,
> E tal parlai con lingua menzognera,
> Che a la fin come amico ei si partio.

Partito colui, è l'istante infernale di chi desidera vendicarsi. È una di quelle terribili situazioni drammatiche, che fanno tanta impressione rappresentate da Shakespeare. Sul volto di quella donna, che vede giunta l'occasione per tanti anni attesa, si pinge un riso satanico, c'è dell'Oreste, della Medea.

Ma l'autore dice:

> Pari a l'offesa la vendetta sia;
> De l'ucciso il figliuol quindi al figliuolo
> De l'uccisor merita morte ordia.

Sembra un giudice che pronunzia una sentenza, c'è una forma sillogistica come di uno che vada trovando rapporti fra varie idee, non l'indefinito sentimento di chi si trova in quella situazione.

E tutto è su questo tenore, e come è trattato l'uomo, così la natura. C'è una natura classica ed una natura roman-

tica, la seconda col suo indefinito, co'colori ondeggianti, la prima fissata come marmo, chiara, precisa ne' lineamenti e ne' colori. Ebbene! L'eremita dice alla donna: ti lascio, cerca pentirti, Dio avrà pietà di te. Ed ella rimane e piange e prega. Se ricordate la preghiera di Margherita, comprenderete che stupenda situazione sarebbe questa, nelle mani di un artista. Qui non abbiamo altro che un fraseggio elegante:

La pentita gridava al ciel mercede,
E le sue voci a la bontà divina
Volavano su l'ali de la fede.

Intanto, sorge l'alba. Sorge su monti selvosi, rischiara a poco a poco una campagna deserta. Che magnifico soggetto, se l'autore sapesse trovare un rapporto tra quella donna che piange e quello spettacolo; perchè se non mettete la natura in rapporto con l'uomo, se così non la spiritualizzate, essa è cosa da naturalista, non da poeta:

Apparsa intanto fuor de la marina
Annunziava il sol che fea ritorno
Tremolando la stella mattutina.
E i fiori, che schiudeano al nuovo giorno
Il molle grembo, di soavi odori
Vaporavan la selva intorno intorno.
Il monte si vestia degli splendori
Antelucani, ed era ancor la valle
Caliginosa per notturni orrori.

Questa descrizione è fissata lì in mezzo, senza relazione nè con la donna nè con l'eremita che comparisce in quel punto:

Per clivo non segnato d'alcun calle
Colei riedere alfine il vecchio scorse.

Ci fossero almeno le tinte locali, e quei colori calabresi che sentite tanto nel Mauro e vi mostrano ciò che prova un calabrese innanzi a quella natura. Non altro che reminiscenze di Dante e frasi classiche.

Pur è in questo lavoro una cert' aura di gioventù che aiuta l'autore a dare qua e là vivacità ai suoi versi, i quali del resto sono assai ben fatti.

Quando il Campagna venne in Napoli, che diventò il suo classicismo? Del classicismo napoletano vi tracciai già i caratteri: in quel momento era penetrato di molte idee nuove venute d' oltre Alpi; già si leggeva Cousin, Villemain, Gioberti, ultimo Hegel. La letteratura espressione del Bello, il Bello espressione dell' idea pura in sè circondata di luce dalla poesia; — tutte queste idee si acconciavano con la forma classica, in cui l' elemento intellettuale e descrittivo predominava sull' elemento drammatico. Gioberti aveva già pubblicato la sua Estetica pigliando qualche cosa dallo Hegel, ed acconciandola alle sue vedute; per lui il Bello era la *congiunzione dell'intelligibile col sensibile.* La questione è nella congiunzione. Come avviene? Mercè una specie di combinazione chimica.

Parecchi valenti giovani facevano questi studi e scrivevano nel *Museo*, Stanislao Gatti morto testè prefetto a Benevento, l'Aiello rapito agli amici prima di vedere l'aurora del 60, il Florio che ora occupa un posto nel Grande Archivio, Stefano Cusani, morto giovane, che non mancava di originalità nell' esposizione di quelle dottrine (34). Il Campagna si aggiunse quinto fra cotanto senno e prese un indirizzo puramente filosofico: il che egli chiamava alleanza della ragione con l' affetto. I classici diceano che il poeta deve ubbidire alla ragione, i romantici sostenevano che deve ubbidire al sentimento. Il Campagna si mise in mezzo, quasi centro tra una destra ed una sinistra letteraria, e disse: la vera virtù è nel conciliare la intelligenza e l'affetto. Perciò quest'uomo, arido di cuore, eppure di molta dottrina, rinunziò interamente alla poesia di sentimento, di cui qualche barlume è nell' *Abate Gioacchino*, e si dette alla poesia di concetti.

Muore il Puoti, grande avvenimento per Napoli (35). Il Campagna era uno de' più intimi amici del marchese e scrisse un sonetto. Ogni sonetto ha la sua nota fondamen-

tale, il pensiero caratteristico. Il pensiero qui è nell'ultimo verso:

Piango e non canto per gli amici estinti.

Una di quelle formole astratte che allora erano molto in voga, e per la quale il sonetto fu molto applaudito; il che vi mostra quale falso gusto dominasse. E mentre dice che non vuol cantare, pure gli sdrucciola giù dalla penna qualche cosa in lode del Puoti. Uno che avesse affetto in un caso simile troverebbe qualche immagine per esprimere quel carattere, riassumere quella vita. Ora udite:

Con quanto zel de' più lodati uffici
Ei l'incarco portò, con qual disio
Di Pindo ei l'immortal vetta salio,
O Fama, invan tu mi dicesti e dici.....

Lodare per aver portato con zelo gli ufficii dà l'idea d'un impiegato; oltre che il marchese Puoti non salì mai la vetta di Pindo, era nemico della poesia e non fece mai versi. Sono frasi generali messe insieme per fare la quartina, e sotto non c'è nulla.

Muore il Galluppi, altra gloria napoletana (36); e, parlando di lui, il Campagna trova modo di ficcare nel sonetto le sue teorie estetiche e filosofiche; poi finisce:

Ed or, ch'ei spiega al ciel dritto le piume,
Da la terra partendo (ahimè!) si viene
Una favilla dell'eterno lume.

Il povero Galluppi è trasformato in una favilla: generalità ed astrattezze.

Muore l'astronomo Piazzi, l'illustre siciliano, altra morte che produsse anche grande impressione (37). I poveri poeti allora non potevano scrivere che in morte di qualcuno. Ed il Campagna scrive. Che immagina? Il Piazzi giovinetto

non sapeva che via pigliare. La poesia? Gli piaceva tanto, ma non era tempo da poeti. Astrea

> .....che col braccio invitto
> In sua bilancia pone
> L' obbligo a l' un de' canti, a l' altro il dritto?

Ma il tempo della giustizia non era ancora venuto.

Finalmente, stando così irresoluto, comparisce una donna, l'Astronomia, uno de' soliti simboli della poesia classica di allora:

> Grave la destra avea
> Di lenti, a spïar preste il ciel superno.
> Ne la manca stringea
> Un compasso, e quel forse onde l'Eterno
> S' armò nel gran momento
> Che disegnò le vie del firmamento.

Sorridete all' immagine di quella donna armata di lenti e compassi? Vedete come cambia il gusto. La poesia fu letta in un' accademia, e proprio a questo punto si udì una generale battuta di mani.

In un altro sonetto espone le idee estetiche e filosofiche in voga e comincia:

> Un desiderio acceso il cor mi punge
> Di seguitar quell' ideal modello,
> In cui mirabilmente si congiunge
> L' eterno vero a l' infinito bello (38).

I concetti sono espressi con chiarezza; ma si vede un uomo che ragiona in versi, non un poeta.

Il lavoro del Campagna che fece maggiore impressione, fu quello che pronunziò quando vennero gli scienziati italiani a Napoli nel VII Congresso, che fu precursore della rivoluzione (39). Ferdinando II, cedendo al movimento irresistibile, dovè consentire alla riunione degli scienziati. Gli studenti,

pieni d'entusiasmo, stavano a sentire l'Orioli che diceva loro: bisogna andare adagio, l'idea è come il sole, indora prima le sommità. Ed il Campagna scrisse delle ottave, intitolate *Scienza ed Arte*:

L' affetto e la ragion: queste son l' ale
Onde gode volar la poesia,
E trarre ad un' altissima immortale
Regïon, dove l' anima s' india.
Disïando salir però non sale
Il vate, ch' atto a rinvenir non sia
Alcun modo recondito ed eletto
D' armonizzar con la ragion l' affetto.

Come sviluppa questa tesi? perchè è una tesi, non una poesia. Con una continua ampliazione rettorica e parla del foro

..... dove l' innocenza posa
Contenta e fa di sè scudo a sè stessa,

e tira giù un' ottava, della chiesa, del teatro, dell' industria, del commercio, delle macchine moderne, e dimostra come in tutto ciò si vegga quella tale armonia tra l' affetto e la ragione, chiamando ragione le leggi di quell' attività e affetto que' particolari. Una cosa vera in sè stessa è resa un luogo comune.

Pieno il capo di affetto e ragione e loro armonia, quando muore la tanto prediletta da lui Giuseppa Guacci, egli che pareva destinato a non scriver altro che canzoni funebri, compone versi e comincia così:

Addio, per sempre, itala Saffo, addio;
Dopo lungo soffrir, l' anima bella
Ecco ritorna al ciel, donde partio.

Quest' uomo, che ne' sonetti faceva il filosofo, diventa qui critico; e dove trova la bellezza delle poesie della Guacci? Voi l'indovinate già: nell'avere saputo armonizzare ragione ed affetto.

La fama, anzi, la storia al mondo intero
  Dovrà quindi parlar di te sovente,
  Pur questo dica, se dir brama il vero.
Dica: l'itala Saffo inclitamente
  Armonizzar con la ragion l'affetto
  Seppe, e nel core profondar la mente;
Così che ogni alto suo puro concetto,
  Di poetica luce redimito,
  Piacque al senso non men che a l'intelletto.
E fu, per nodo vagamente ordito,
  La Scienza congiunta a l'Arte, come
  Un chiaro spirto ad un bel corpo unito

Ecco che sentiva il Campagna innanzi alla tomba della Guacci, la quale, se avesse quei pregi ch'egli le attribuisce, sarebbe meno artista di quel che fu davvero (40).

Mi son trattenuto a lungo sul Campagna, perchè al suo tempo fu creduto il principe dei poeti napoletani.

Avete veduto quel classicismo, cominciato a mostrarsi nell'*Abate Gioacchino*, a che giunse. È il progresso a ritroso, il progresso nel principio, il regresso all'ultimo. Ora proseguiremo ad esaminare il movimento letterario in Napoli.

LEZIONE VIII.

La letteratura a Napoli.

(*Continuazione*)

Il *Monastero di Sambucina* di Vincenzo Padula — La figura principale può dirsi l'ideale dell'ideale lombardo — Elementi estranei introdotti nell'idillio — Dissonanze della materia coi sentimenti del poeta e con la forma metrica prescelta — Il *Valentino* dello stesso autore — Vi si svolgono gli elamenti secondarii del poemetto precedente — Difetti analoghi — Mancanza di serietà nell'arte del Padula.

Tra le terzine di Giuseppe Campagna e gli sciolti di Domenico Mauro, sono le ottave di Vincenzo Padula (41). Lodovico Ariosto si colloca tra Dante, che ispira l'*Abate Gioacchino*, e Byron, che ispira l' *Errico*.

Il Padula, anch'egli calabrese, pubblicò, con la data falsa di Bruxelles, nel 1842, il suo *Monastero di Sambucina*, e tre anni dopo, con la data di Palermo, un secondo poemetto, il *Valentino*. È un'altra forma, di cui devo occuparmi, perchè abbiate innanzi tutt'i caratteri della scuola calabrese.

L'ingresso del *Monastero* è tutto calabrese, ed il lavoro porta appunto il titolo di novella calabrese. — Gli artisti vanno a Roma, si assidono sulle rovine di que' monumenti e vi attingono ispirazione. I monumenti calabresi sono i monti,

la Sila, la natura vivente; e il giovane poeta — a venti anni — là si aggira, e tra i rovi e le ortiche trova le rovine d'un antico monastéro. E si asside su quelle rovine, e nella calda sua immaginazione appariscono le forme delle monache, sente come un canto lontano: in questa esaltazione, rifà la storia del monastero, ricostruisce que' ruderi, fa rivivere quelle suore.

Per darvi fin d'ora un'idea dell'intonazione di questa poesia, e della tinta locale di cui è penetrata, vi leggerò le prime due ottave.

O agresti solitudini, o pinete,
O monti della Sila cosentina,
Che l'estreme reliquie possedete
Del monastero della Sambucina,
Col rumor della caccia altri le quiete
Ombre vostre profani e l'eco alpina:
Giovine io sono di più mite ingegno,
Amo le muse; e a meditar qui vegno.
A meditar sui rovi, su l'ortica,
Su l'edera tortuosa, onde fasciate
Sono le mura della casa antica,
Che furon dalle vergini abitate;
Ove lasciâr, partendo, un'aura amica,
Un raggio delle lor forme beate,
Di lor sen, di lor vesti una fragranza,
Un suono, qual di voci in lontananza.

È il poeta, nei primi momenti della ispirazione, che rappresenta le impressioni che l'hanno animato. Ch'è questa novella? È un nome solo, e poteva benissimo essere intitolato con questo nome, Eugenia. Ed Eugenia è l'ideale dell'ideale lombardo.

Mi spiego. Se voi leggete Manzoni, Tommaso Grossi, Carcano, trovate i varii casi della vita reale, da cui a poco a poco si sviluppa l'ideale che apparisce nel fondo del racconto, l'ideale nel momento della morte, quello staccarsi dalla terra, quell'aspirazione al cielo, quella fede che trionfa del senso; e lì, nello sfondo, avete Ermengarda, Bice, Ildegonda,

Angiola Maria, Ida della Torre. Anche qui, l'ideale calato nella vita, agitato tra contraddizioni, si mostra all'ultimo come sole fra le nubi. Nell'*Abate Gioacchino*, la donna colpevole e l'uomo colpevole finiscono nella penitenza che li prepara a vita migliore. Alla fine dell'*Errico*, la tradita perdona alla sua nemica, perchè Dio abbia compassione del suo figliuoletto: immagine cristiana e pietosa che tempera tutta quella serie di orrori.

Il Padula ha preso questo ideale e lo ha ancora di più idealizzato; ha tolto le contraddizioni della vita terrena, e quello che nella scuola lombarda è lo sfondo, la fine, diviene nella sua concezione il centro, il protagonista. Eugenia è Laura, è Beatrice, è Ermengarda, non passata ancora attraverso la vita, ma rimasa nell'ingenuità della fanciullezza. È una giovinetta nata nel monastero: la sua nascita è involta nel mistero, ed è cresciuta fra le suore fino all'età di quattordici anni, quando la ragione comincia a manifestarsi, la natura a svilupparsi, a far sentire i suoi pungoli, e la curiosità si sveglia. A questo punto comincia la novella, e da questa concezione nascono situazioni originali.

La fanciulla si domanda per la prima volta: chi è mio padre? chi è mia madre? donde vengo? come son qui? Ne chiede all'amica Teresa, e Teresa scrolla le spalle e la manda dalla badessa, buona madre, piena di fervore e di spirito cristiano. Eugenia volge alla badessa quelle interrogazioni che danno a lei una cara tinta d'innocenza e d'ingenuità. — Tu vieni dal cielo,— le dice la badessa, come rispondono nei paeselli le madri ai loro fanciulli un po'curiosi.— Eri un'anima addormentata, un angioletto ti ha svegliata, ti ha condotta in questo monastero. — E che c'è fuori? — Nient'altro. — Perchè sono scesa dal cielo? — Per amare Dio.— Non potevo amarlo meglio stando vicino a lui? — Vengono domande un po'indiscrete, quantunque ingenue, che mettono in imbarazzo la badessa.

Di domanda in domanda, Eugenia dice: ho visto nel giardino la fronda ed il fiore, la rondine ed il rondine, ogni

cosa ha il suo compagno, e chi è il mio compagno? La badessa risponde: è un angioletto, quello che ti ha condotta qui e che tu troverai un' altra volta in cielo. — La semplicetta, dice il poeta, crede tutto quel che le dice la badessa, e questa la conduce nella chiesa e le mostra tante belle immagini di vergini, col capo coronato di stelle, circondato d'aureola luminosa, con la luna sotto i piedi, con tanti angioletti attorno che si chinano ad esse e le accarezzano. — Vedi tutte quelle fanciulle, — dice la badessa ad Eugenia, — tutte son venute dal cielo; vedi come sono felici; anche tu sarai così.

La fanciulla crede e sogna sempre l'angioletto e la corona di stelle e l'aureola luminosa. Finalmente, una lenta febbre l'investe, viene l'ora della sua morte; mentre le suore piangono, la badessa è radiante di gioia perchè la fanciulla va diritto in cielo. Le suore si dispongono intorno al letto della morente e accompagnano con un canto la sua partenza dal mondo.

Voi ora ricordate il coro che accompagna la morte di Ermengarda. Ma non è qui Ermengarda che sogna il passato, la vita terrena. Questa giovinetta non ha patito tutte le angosce del mondo, è straniera ancora alla vita; gli ultimi suoi sogni, quando muore, sono i sogni di tutta la sua esistenza: andare in cielo, raggiungere il suo angioletto, avere la testa circondata di stelle. Le suore nel loro canto ritraggono quei sogni:

Perchè non si svegli — dal sonno profondo
La bella fanciulla — che parte dal mondo;
Perchè non si svegli — nel duolo primiero,
Pian piano movete, — cantate leggiero.
Qual' ape dorata — su candida rosa,
Qual candido cigno — su vergine lago,
Sull' anima or di Essa — un Angel riposa,
Destando di sogni — moltiplice immago.
Son sogni soavi — quai raggi sottili
Che il sol tramontante — per nuvole opposte,
Siccome capelli, — siccome aurei fili,
Dardeggia alle valli, — dardeggia alle coste.

Or sogna volare — con placidi giri
Pel cielo, qual piuma — su nube imbarcarsi;
Or sogna danzare — sul cerchio dell' Iri,
Nell' umida luce — di quelle tuffarsi.
Or sogna che un Angelo — i cieli scuotendo,
Glien faccia le stelle — qual gemme alle chiome
Cadere; qual vento — l' arbusto battendo
Al suolo ne sparge — le floride some.
Or sogna rapire — dell' alba il mantello,
Vestirlo cosparso — di rose e di viole;
Or sogna di avere — la luna a sgabello,
In man palleggiare — lo globo del Sole.
Felice! che, desta, — ritrova ben vera
Tal serie di sogni! — che, mentre stupita
Ricerca quel letto — 've giacque iersera,
Si trova allo sposo — celeste riunita!
Pian piano movete, — cantate leggiero,
Perchè non si svegli — quest' Angelo vero;
Perchè non si svegli — dal sonno profondo
La bella fanciulla — che parte dal mondo.

Se in qualche parte di questo canto l'esecuzione è difettosa, se vi sono molti versi che desiderano essere compiuti, limati; — e l'autore se ne era accorto, sì che trovo queste ottave piene di correzioni posteriori fatte da lui (42) — pure c'è una ispirazione vera, che vi dà l'impressione di cose celesti, alle quali il poeta aspira. Quando il canto è finito, l'eco ne rimane ancora nella sua immaginazione:

Ed io, seduto un dì su le rovine
Dell' antica badia, beveva attento
Nell' eco delle selve, che vicine
Piagneano al peso dell' arguto vento,
Il suono ancor di tai voci divine;
E apparire e sparire in un momento
Vedea, quai larve, quelle suore, e dissi:
Quanto son vaghe! e la lor storia scrissi.

Così finisce il lavoro.

Or che cosa è questo ideale dell'ideale? Questo ideale cristiano ancora più idealizzato? È un idillio, è l'idillio del Pa-

radiso; un' anima che si effonde senza azione, senza pensieri, senza contraddizioni o battaglie. C'è materia per un poemetto, per un' azione drammatica? Nulla.

La concezione fondamentale non è che una scena idillica, ove comparisce quella giovinetta, rappresentata nelle sue gioie e nelle espansioni della sua innocenza.

Ma il poeta ha voluto cavarne nientemeno che sei canti. Col Paradiso, se m' è permesso dir così, ci ha messo l' Inferno ed il Purgatorio. Alle spalle di Eugenia è sua madre, che ella ha ignorato ed ignora finchè muore; accanto a lei è un' altra suora, Teresa.

La madre di Eugenia è una donna depravata; nata per amare, ma messa per forza nel monastero da un padre snaturato, la forza di amare si trasforma nel suo cuore in odio: odia il padre, odia il monastero, odia il cielo. Mantiene relazione con un suo amante, fugge dal monastero, e, quando porta nel seno il frutto di quest' amore, torna, partorisce, raccomanda alle suore di non far sapere alla figlia nulla di sua madre, e muore bestemmiando. Questa storia, che la badessa racconta a Teresa, è un raggio delle cupe creazioni di Byron, messo insieme con l' immagine celeste di Eugenia.

Accanto alla innocente fanciulla è il Purgatorio, è la malinconia d' un amore terreno andato a purgarsi nel monastero, è Teresa, l' amica di Eugenia. Quest' amore non è carezzato dalla casta mente della vergine; pure rimane lì, nel suo cuore, come una spina, e copre le guance di lei d' un' arcana malinconia. Questo contrasto dà un certo movimento all' idillio.

Qual' è la soluzione? Come Teresa giunge a purificarsi, a cacciare via le immagini terrene, e diventa cosa celeste come Eugenia? Viene un' ora solenne, quella della confessione. Tutte le suore vanno a confessarsi: v' invito a leggere la confessione di Eugenia nella sua innocenza: tanta è l' ingenuità, che muove a riso. Teresa si confessa, svela gli arcani del suo cuore, il confessore prima si turba, poi le dà dei consigli. Il giorno dopo, si va alla comunione, e il poeta qui di-

pinge tutt'i riti cattolici. Il prete che deve somministrar l'ostia, è lo stesso confessore. Teresa è in mezzo alle suore: un'aura turbolenta di vento le alza il velo, ella guarda, scontra la pupilla del prete, cade svenuta, ed il prete sparisce. È uno scandalo; ma presto quetato, perchè la badessa, volta alle suore, dice: ringraziate Dio, le vostre preghiere sono esaudite: il prete è quello stesso giovane, furente e minaccioso quando Teresa fu monacata; allora vi dissi di pregare per la sua conversione, ora egli è un buon sacerdote, è convertito. —

Come vedete, la storia infernale della madre di Eugenia, la storia terrena di Teresa, sono troppo importanti per servire da semplici accessorii in un idillio, e svolgendole, la semplice ed innocente Eugenia non potrebbe essere più il centro del quadro. Perciò queste due storie sono strozzate, vero protagonista rimane Eugenia, ma con quelle parti estranee ficcate lì a forza, mal colorite, mal disegnate. Veramente interessante è qui la fanciulla, una di quelle immagini serene, celesti, che son prodotte dal primo espandersi d'una immaginazione giovanile. Ed Eugenia rimane talmente impressa nella mente del poeta, che, quando il *Monastero* è finito, quella immagine non si parte da lui, come avviene se un artista non è contento delle sue creazioni e sèguita a maturarle nella sua immaginazione. Il Padula scrisse poi poesie cristiane, sonetti, canzoni, romanze sul Natale e su altri soggetti biblici, e tra questi scritti, gli uscì una poesia ch'è capolavoro di grazia e d'ingenuità. È la preghiera d'una fanciulla alla Vergine. L'autore non dice chi è questa fanciulla; ma, al sentirla, si indovina che egli aveva innanzi l'Eugenia del *Monastero di Sambucina.*

L'inno alla Vergine del Manzoni è poesia d'un intelletto adulto che porta nella rappresentazione tutta la sua maturità. Qui è la preghiera d'una verginella ingenua, i sogni di Eugenia sono trasformati in preghiera:

Peccatrice e poverella
  Tra gli affanni della vita,
  O Maria vergine bella,
  A te corro e cerco aita:
  Con le braccia giunte al petto
  M' inginocchio al tuo cospetto.
Il mio sguardo avido vola
  Sopra il fior di tua beltate;
  Parmi udire una parola
  Dalle tue labbra rosate,
  La qual dice: Che desia
  Il tuo cor, figliuola mia?
Cara madre! altro non voglio
  Che guardarti in tutte l'ore;
  Sui gradini del tuo soglio
  Voglio struggermi di amore;
  Vo' versare un lieto pianto
  Tra le piaghe del tuo manto.
Voglio darti quel saluto,
  Che ti diè l'Angiol cortese,
  Quando ai tuoi piedi caduto
  Pel suo Dio sposa ti chiese,
  E con tremula e soave
  Voce disse: o Vergine, Ave!
Or perchè non posso anch'io
  Possedere un Angioletto,
  Che con lieve calpestio
  Quando a sera vado a letto
  Visitando la mia stanza
  La riempisse di fragranza?
E d'intorno a me correndo
  Mi afferrasse per la gonna,
  Carezzandomi e dicendo:
  Ti saluta la Madonna,
  Che mi manda da lontano
  Tuo fedele guardiano?
Poi, spegnendo a un tratto il lume,
  L'origlier mi componesse,
  Poi le molli argentee piume
  Sopra il viso mi stendesse,
  A vegliar stando amoroso
  Il mio placido riposo?

Madre! madre! il mio desio
Non guardar con occhi irati!
O superba che son io,
Se con tutti i miei peccati
Un onor cerco che spetta
A te sola, o Benedetta!
A te sola, che tu sola
Del Signor sei calamita:
Bella assai fu la parola
Ond' ei diede a te la vita,
Ei ch' oprò mille anni e mille
Sol per far le tue pupille.
Tutte in ciel pose le stelle,
Tutte l' acque in l' oceano,
E le grazie le più belle
Di te chiuse nella mano,
Quando china ai suoi ginocchi
Tu bassavi i tuoi begli occhi.
Vago allor di tua fortuna
Ti copria d' un' aurea vesta,
Ti poneva ai piè la luna,
Ti poneva il sole in testa,
T' ingemmava la persona,
Ti cedea la sua corona.
Graziosa! una parola,
Odi un voto e me lo adempi,
Una grazia sola sola
Deh! m' accordi, e 'l cor me n' empi,
Lassa me! non ne ho nessuna;
Tu ne hai tante! dammene una..... (43)

Qui è l' ideale fanciullesco colto nel vivo, nel vero, e se questa bella preghiera il Padula l' avesse messa nel *Monastero*, come preghiera di Eugenia, invece della brutta storia di sua madre e dell' amore terreno di Teresa, avremmo avuto un piccolo poemetto, un canto solo, ma originale per concetto e pieno di que' fiori d' immaginazione di cui l' autore è così ricco.

Mi direte: Guardate solo l' idillio, è veramente perfetta questa Eugenia? Si può sbagliare un poema, elementi estranei possono guastarlo; ma, quando l' autore vi presenta una

concezione originale e la sente e la rappresenta, si dimentica tutto il resto; quella concezione rimane eterna, come l'Ermengarda.

Ma perchè il poeta possa rappresentare Eugenia, è necessario soffochi in sè il suo sentimento di uomo adulto: è un'altra coscienza, un altro sentimento. Deve stare rispettoso innanzi a quella fanciulla, pieno della solennità propria del vero sentimento religioso. Eugenia è una creatura che non vuol essere profanata dai pensieri di altri tempi, di altra vita.

Il giovane autore non la rispetta abbastanza, non è tanto penetrato di quel contenuto da *obbiettivarlo*, da cancellare dal suo cuore e dalla sua immaginazione quel che c'è di profano; e quando la fanciulla fa quelle domande un po' indiscrete comunque ingenue, sentite il ghigno dell'uomo moderno che quasi mette in caricatura quell'ingenuità quando dice: la *semplicetta* credeva tutto questo.

E poi! era nel fiore della sua età, sitibondo di amore, di quell'amore ch'è ancora senso e voluttà, e parte di questa voluttà la gitta intorno al casto corpo ed all'anima pura di Teresa. Trasportato alla voluttà, fa troppi paragoni, mette troppi fiori nella novella. Per dirvene una, Eugenia e Teresa riposavano nello stesso letto, Eugenia tutta innocenza, Teresa malinconica nel pensiero del suo amore. Eugenia domanda a Teresa perchè non ha il seno come lei, e con la sua manina la carezza, le fa sentire brividi soavi: sotto il tocco della mano della fanciulla, l'immaginazione della donna si sveglia. Tutto questo è profanazione, troppa natura, troppo senso; è il poeta che penetra troppo nella sua concezione.

E poi, non ammetto che quell'ideale si possa rappresentare in ottava rima. Il metro è sbagliato. Fate una lirica come quella bella preghiera, una romanza; ma sentimenti puri, senz'azione, dove tutto è musica, non si possono esprimere nelle ottave. L'autore è tutto ariostesco, pieno di quelle forme, e riproduce tutta la grazia, la mollezza, la voluttà delle ottave dell'Ariosto: nè è possibile in quella forma

molle e voluttuosa incarnare ciò che di santo e di puro ha quella concezione. Sì che definirei questo lavoro: un pensiero casto e verginale del Paradiso dantesco calato nel riso profano della forma ariostesca; par di essere non in un Paradiso cristiano, ma nel Paradiso maomettano, o ne' giardini di Alcina e di Armida.

Queste immagini del *Monastero* seguitarono a lavorare nella mente dell'autore: sentiva di non avere bene rappresentate tutte le parti della sua concezione. Se ha fatto l'idillio, quella donna infernale lo perseguita perchè l'ha strozzata, quella Teresa è imperfetta; l'episodio del confessore gli pare un bel tema di poesia, guasto perchè messo in luogo dove non può stare. Pensa e pensa; infine, dopo tre anni, esce dalla sua immaginazione Eugenia trasformata in un Eugenio, quella donna infernale trasformata in un uomo infernale, Valentino.

Il protagonista del secondo poemetto è Valentino, direi quasi l'angelo del male: Eugenio è così ingenuo nel male come Eugenia nel bene; questa è figlia del monastero, egli dei briganti strappato dall'età di quattro anni alla sua famiglia, rimaso sotto la protezione di Valentino che l'ha salvato dagli oltraggi e dagli scherni dei suoi compagni, ed opera il male senza sapere che sia. Accanto a lui è il malvagio consapevole, Valentino, ch'è cattivo e sa d'esser cattivo, e di cui la storia è tutta piena d'orrori che fanno fremere. Questo è il concetto del *Valentino.*

Eugenio e Valentino camminano per un bosco, dove incontrano Lionetto. Traversando un torrente, Valentino sta per essere travolto dalle onde; Leonetto accorre, lo salva, e quegli non lo ringrazia, perchè voleva morire. Di là dal torrente è una bella fanciulla, Antonietta, che, quando vede salvo Valentino, scompare. Così fin dal principio sono in iscena i personaggi principali del racconto.

Valentino non sa chi sia suo padre e sua madre, è il bastardo che fin dai primi anni nella scuola s'è inteso dare quel nome di scherno; disprezzato da tutti, volle pure con-

quistare la stima studiando. Ma la scienza gli è inutile, rimane reietto nella società. Il suo spirito s' inasprisce, si perverte, bestemmia Dio, maledice il mondo e la società, odia per quanto ha amato.

Un vecchio signore, con ospitalità tutta calabrese, mosso a pietà dello stato di Valentino, lo chiama in casa sua. Il signore era separato dalla moglie, non si sa per quale mistero; e costei, che abitava in altre stanze del palazzo, è piena di gioia al vedere il giovane, e, quando egli dorme, va accanto al suo letto e rimane a guardarlo lungo tempo in atto d'amore. Ma, mentre ella copre di baci la sua figliuola Antonietta, Valentino rimane triste e cupo ed esclama: io non ho mai conosciuto questi baci. La donna lo carezza, lo abbraccia; ma, dopo un istante, sentendo nei baci di Valentino un ardore tutt' altro che pudico, si stacca da lui e gli dice: seguimi, ho un mistero a svelarti; ma poi tentenna, si spaventa innanzi alla rivelazione e scompare. Valentino dice: mi ama.

Egli non aveva mai amato, ora un fuoco scorre per le sue vene. Una notte penetra tacitamente nella stanza di lei, che crede sia il marito riconciliato, ed è piena di gioia e lo ringrazia di averle concesso il perdono. Al mattino si sveglia, vede Valentino, alza un grido. Valentino fugge, ella si uccide (44).

Questo fatto rimane occulto. Il marito crede che la donna sia stata uccisa dal suo seduttore; pieno di furore calabrese, corre alla casa di costui; ma non lo trova: era andato a farsi frate. Fa strage di tutta la famiglia, salvandosi solo Lionetto. Poi chiama Valentino ed Antonietta, fugge ne'boschi, diventa brigante. Quando sente avvicinarsi l'ultimo suo giorno, dice a Valentino: tu sei vissuto quasi sempre con mia figlia, vi amate tanto, consacrate quest' amore quando io sarò morto. La giovane risponde: Eppure mia madre, morendo, mi disse: non sposare Valentino.

Questi, che sente ricordare la donna morta per lui, sente voci che gli tolgono l'ultima speranza della sua vita, l'a-

more; fugge con Eugenio, giunge al torrente, vi si precipita e, come abbiam veduto, è salvato da Lionetto.

Vanno insieme Lionetto e Valentino — Chi sei tu? chiede il primo. E l'altro: — son un uomo senza padre e senza madre, vivo per potere un giorno incontrare colui che mi dette la vita e vendicarmi su lui della mia infelicità. — E Lionetto:

....Vorresti iscellerar la mano
Di tuo padre nel sangue? E Valentino:
Sento che un giorno, che non è lontano,
Ambi di fronte ci porrà il destino.
Questo giorno m'incalza e il fuggo invano,
E invano è per foreste il mio cammino;
C'incontreremo, e qui dov'io mi esiglio
L'infame padre si vedrà col figlio.
Che ci diremo allor? Forse nel petto
Di lui nasconderò l'onta del viso?
Stringerogli i ginocchi e benedetto
Lieto vedrommi del paterno riso?
O forse eternamente maledetto
Scorrerò il Mondo del suo sangue intriso?
Oh! Dio solo lo sa, giudice irato
Dell'empia lotta a cui mi avrà chiamato.

Giunti ad una svolta, Valentino dice: Ora non più, non seguirmi per questa via: m'hai salvato la vita e ti devo un consiglio: va per la via opposta. — Lionetto, parte curiosità, parte alterigia, lo segue di lontano; ma, a mezzo il bosco, si vede innanzi un vecchio di truce aspetto che si finge eremita e con blande parole l'invita a seguirlo. Ma l'altro prevede un'insidia, ricusa e allora il vecchio, il nemico della sua famiglia, gli si slancia addosso col pugnale. Lionetto si difende, quegli cade e si ferisce da sè; ma dà un fischio, accorrono i briganti, Lionetto è legato e trascinato nell'antro.

Il vecchio muore, e Valentino dice ad Antonietta: ora, non avremo niente di comune con questa gente, lasciamola, andiamo in città, stringiamo le destre e saremo felici. —

Congeda i briganti e manda per un frate che deve benedire le nozze. Rimangono nel covo Lionetto incatenato, Antonietta, Valentino ed Eugenio.

Il giorno dopo comparisce un frate logoro dagli affanni, venerabile di aspetto, che dice a Valentino: prima di unirvi, devi confessare i tuoi peccati perchè Dio ti perdoni. — Quegli s'inginocchia e nella confessione narra tutti gli antecedenti che voi già sapete. Quando finisce, il frate balza in piedi e grida: sciagurato! io sono tuo padre, la donna che tu hai violata era tua madre. Valentino cade col fronte a terra e sviene. — È una situazione che ricorda Edipo, Medea, i furori degli Atridi.

Tornato in sè, il brigante, come inseguito dalla immagine di quella donna, si slancia nel bosco (45). Tormentato dai rimorsi, per la prima volta gli sorge in mente l'idea d'un avvenire, d'un altro mondo. E fantastica, vorrebbe uccidersi, si gitta nel torrente, e l'onda lo respinge. Ed allora un'altra idea lo assale: Ed io viveva per vendicarmi, ho trovato mio padre e non mi son vendicato!....

Intanto, il frate aveva narrato a Lionetto e ad Antonietta la sua storia, aveva detto alla fanciulla: tu non puoi essere sposa di Valentino; e, se volete far cosa grata a me e por termine alla furia di tanti delitti, sposatevi. Aspettate, vado in traccia di Valentino; spero poter toccare il suo cuore, indurlo alla penitenza, ad espiare i suoi falli. Ma se mai non tornassi, unitevi, vivete felici e ricordate tal volta il povero frate.

Incontra Valentino che medita la vendetta: pare che le dolci parole del frate lo commovano. Lo segue; ma, giunto presso un alto pino, un pensiero d'inferno gli balena alla mente. Appende il padre a due rami dell'albero, e gli dà una lieve pugnalata in petto perchè il sangue scorra a goccia ed a poco a poco senta la morte (46).

Valentino corre all'antro dove Lionetto è ancora incatenato ed Antonietta lo attende. Abbraccia la fanciulla, la co-

pre di baci, perchè egli sa ormai chi furono suo padre e sua madre; ignora però che Antonietta è sua sorella. Ma ella si svincola dalle sue braccia e gli dice: ferma, questi non sono baci di fratello. — Valentino sente queste parole come annunzio di morte. E qui è una scena delle più strane, pure rappresentata con atroce calma dal poeta. — Il brigante risponde: Tu ami Lionetto, egli morrà, e, se non vuoi essere mia sposa, sarai mia ancella, perchè io t'abbia con me.

Viene la sera. — Vincenzo Padula ha una musa che pochi hanno, un sentimento profondo della natura ed una rara felicità nel ritrarla. — Ora egli immagina un magnifico chiaro di luna, i raggi dell'astro inviluppano la giovinetta che comparisce come qualche cosa di etereo, Valentino, stanco, con gli occhi fissi in lei, s'intenerisce, piange, supplica. — Lionetto vivrà, le dice: ma tu sarai mia compagna; sarai, se vuoi, mia sorella; e, se la febbre dell'amore mi prende, dimmi fratello e tutto finisce. Poi le narra la sua storia, cerca intenerirla, e mentre esprime con immagini idilliche la dolcezza di averla sempre vicino:

... sugli occhi
Gli cadon le palpebre lente lente
E sembra un infernale Angiol dormente.

La giovane scioglie Lionetto e lo manda via, poi si recide una ciocca di capelli e la lascia al fratello addormentato come pegno di affetto. Raggiunge il giovane e fuggono per andare alla città. Ma non conoscono le vie, e quando sorge l'alba si trovano ancora nel bosco, e si ascondono sotto un pergolato. Situazione piena di pericoli per due amanti che devono esser sposi. Ma la fanciulla si scosta dal giovane e guarda a traverso le frasche. Ed ecco Valentino che corre, gittando pietre dappertutto per scoprirli fra le frasche, e come un bracco fiuta l'odore dell'amate chiome. Rasenta il luogo ove i due erano celati e lì si ferma alquanto a fantasticare (47). — Momento di terribile aspettazione che produrrebbe grande effetto in teatro.

In quel punto, è raggiunto da Eugenio che lo incita alla vendetta, ed è la prima volta, dopo aver negato Dio e l'avvenire, che si domanda: chi è Dio? Il giovinetto risponde nella sua ingenuità. Dopo un poco, si allontana e col piede calpesta la mano di Antonietta, e, mentre la fanciulla sta per gridare, l'amante si slancia, le chiude la bocca, la salva, ed è questo il primo loro bacio d'amore.

Viene la notte, dipinta co' più forti colori, ed i due giovani s'avviano e giungono ad un torrente presso cui è un pino. Sentono gemiti: è il padre di Valentino morente. Ed ecco un'ombra nera, un pugnale balena nell'oscurità indirizzato a Lionetto, e che Antonietta riceve nel suo seno. Il padre di Valentino spira gridando: Maledetto! avevi ucciso tuo padre e tua madre, ora uccidi tua sorella. Valentino fugge, Lionetto lo insegue; ma quegli si precipita nelle onde e sparisce!

Ora è come quando il sipario sta per calare e gli spettatori s'alzano per andarsene. Ora si comprende la fine. Ma il poemetto non finisce in modo volgare. Lionetto seppellisce il cadavere della fanciulla. Rimane Eugenio, l'innocente angelo del male, il quale, dopo avere un po' guardato quelle scene di orrore, si domanda: Che farò? Sono solo, e Valentino mi ha parlato di Dio come d'un grande nemico nostro. È forse la tempesta che ho visto scatenarsi sulle rupi? È la notte di cui ho tanta paura e che slancia il sole qualche volta fra le nubi, *come un cranio insepolto*? E conchiude che Dio dev'essere il bandito maggiore d'ogni bandito.

Fors'era un lembo di suo manto bianco
La nebbia che tra gli alberi fuggìa
Sinuosa e lentamente, allor che manco
Veniva la procella e disparìa,
Quando i campi fumavano e che stanco
Taceva il bosco con maninconìa:
Forse che de' banditi Egli è il più grande,
E vive solo per deserte lande.

Or che farà Eugenio? L'ultima ottava lascia una stretta al cuore; ma rappresenta assai bene lo stato del giovane.

Come Angiolo ribelle, il qual non guarda
Nè più ricorda il cielo ond'è caduto,
Che ha la ragione ottenebrata e tarda,
E va col viso in giù prono qual bruto:
Tal surse Eugenio: incerto si riguarda
Attorno attorno, e lentamente e muto,
Orbo rimaso del suo truce amico,
Tornò col solo ferro al bosco antico.

Chi è Valentino? Sul principio ricorda tutti gli orrori delle tragedie greche. Ma, in quelle tragedie, la vita è tutta vegetativa, quegli esseri sembrano piuttosto strumenti del fato implacabile che dotati di libero e cosciente volere. È forse un personaggio come quelli di Byron, il quale ha spiegato psicologicamente gli orrori d'una coscienza degradata, ha dato coscienza a quegli esseri mitologici, e di ciò ch'era il sublime del fato ha fatto il sublime umano? Le creature di Byron hanno una coscienza che annunzia grande forza sì nel bene che nel male, c'è tenebre con vivi raggi di luce. Ma qui nulla di simile.

Come Eugenia è l'ideale dell'ideale lombardo, così Valentino è l'ideale dell'ideale di Byron. Quel non so che di fosco, di truce, di terribile, che è nelle creazioni del poeta inglese, piglia tinte più fosche, senza un punto luminoso: è l'angiolo infernale tutto d'un pezzo. Eugenio è l'autore del male inconsapevole, e quando all'ultimo lo vedete rinselvarsi, sentite un senso profondo di pietà. Valentino ha piena coscienza del male, perchè uomo colto, dotato di grandi forze e depravato dalla società. Il poeta cumula in lui tutti gli orrori, tutto ciò che può far fremere l'uomo e la natura lo involge nella doppia aureola — se posso profanare questa parola — dell'incesto e del parricidio. Combinazione venuta da Byron; ma esagerata, annerita.

L'effetto poetico dev'essere un profondo orrore. Quando

vediamo un figlio fare strazio del padre a quel modo, è come se la terra si aprisse sotto i nostri piedi: l'incesto ci percuote dél sentimento dell'innaturale. Ebbene! leggete e finirete col trovarvi in un mondo abituale. Tutte quelle scene d'orrore sono narrate come i fatti più comuni; tutto è dipinto con tanta vivacità di colori, che vi sentite trasportati; vi trovate innanzi alle scene più terribili con l'immaginazione tranquilla e il cuore calmo.

Gli è che Vincenzo Padula non s'innamora del suo contenuto, non vi si addentra, non lo tratta con serietà: spesso lo tratta non per altro che per dipingere, rappresentare nella voluttuosa forma ariostesca tutt'i particolari della sua concezione. Mentre il frate penzola così miseramente dal pino, l'autore trova la calma di fare un paragone; mentre Valentino fugge inseguito dai rimorsi, l'autore lo fa parlare e gli escono di bocca i più incantevoli paragoni.

Quando un poeta si trova innanzi a qualche immagine che oltrepassa l'uomo e la natura, la sua mano trema, gli escono di quei tratti giganteschi di cui Dante è pieno. In quest'analisi raffinata, in questa molle e flessuosa forma non potete sentire quel che di cupo, di solenne, di sintetico sentite nella *Divina Commedia.* Il *Valentino* è una concezione infernale calata in mezzo a ciò che di più grazioso e voluttuoso ha la forma ariostesca.

Almeno Vincenzo Padula ha avuto coscienza di non avere la serietà dell'artista, di essere vuoto artista. Ha compreso che tutte queste sono combinazioni balzane del suo cervello uscite ne'primi furori della gioventù, ha compreso perchè tanta bellezza di forma e originalità di concezione è stata seguita dall'obblio. Perchè, se la scuola lombarda diè fuori lavori secondari molto inferiori ai primi, è che i primi trovavano eco attorno in una società che sentiva l'azione, il movimento avvenuto fuori d'Italia. La letteratura calabrese è stata un'eco della letteratura italiana ed europea, presto svanita senza lasciar traccia. Ed il Padula ha avuto il buon

senso di spezzare il suo plettro, e va lodato, mentre altri si agitarono poscia nel vuoto, come il Campagna.

Questo romanticismo meridionale, sorto con tanta originalità e tanto sfoggio d'immaginazione, esagerato più tardi, diventò, come vedremo, la leggerezza di Cesare Malpica, il vuoto fantastico di Pasquale De Virgilii.

LEZIONE IX.

La letteratura a Napoli.

(*Continuazione*)

Il classicismo a Napoli diventa filosofismo e sentimentalismo — Esempi tolti da Stefano Cusani e Francesco Ruffa — Il Tarantini e il Del Re; il Parzanese e il Sole — Il romanticismo — I classici contro i romantici, e il Duca di Ventignano — I capiscuola del romanticismo: Achille de Lauzières e Cesare Malpica — Pasquale de Virgilii.

Fra il trenta ed il quarantotto, nell'intervallo di tolleranza concesso dalla reazione borbonica allo sviluppo intellettuale, abbiam visto sbocciare una poesia ispirata da Byron e dalla scuola lombarda; ma ad un tempo vivificata nella società calabrese, non quale si vede nelle città, ma qual'era allora ancor ricordata nei boschi, nelle campagne, tra gli antri dei banditi, nei conventi solitarii della Sila. Tutta questa vita locale si muove in quella poesia e ne costituisce il lato originale. Ora, volendo conchiudere un giudizio sulla letteratura calabra, diremo che l'*Errico*, il *Valentino*, il *Monastero di Sambucina*, per potenza di forma e vigore d'immaginazione, stanno innanzi a tutt'i migliori lavori di second'ordine della scuola lombarda: e son contento di averli cavati dall'oblio polveroso in cui giacevano e raccomandati alla vostra attenzione.

La situazione in Napoli era molto diversa. Lì una società selvaggia da rappresentare, a quel modo che Walter Scott rappresenta la Scozia, a quel modo che la Spagna vive nel *Gil Blas di Santillana*. C'era qualche cosa presente ed attuale che ispirava i poeti, una vita appena spenta sotto il ferro di Manhès (48). In Napoli niente di quella vita primitiva e nessun elemento locale. Sotto quella reazione era impossibile lo sviluppo morale ed intellettuale, la letteratura era pura forma, sia che la chiamiate classica, sia che la chiamiate romantica. Mancava l'ispirazione diretta ed accesa perchè presa sul luogo, tolta dal vero; c'era invece la scuola, un complesso di dottrine *a priori*, preconcetti che frenano l'immaginazione, diventano il criterio del critico, l'ispirazione del poeta. Scuola i classici e scuola i romantici.

Vi ho detto che la scuola classica aveva per fondamento la correzione ed il riposo della forma, ed essa per lungo tempo ebbe il sopravvento. Comprendete il perchè. Gli uomini più colti appartenevano ad essa, ed aggiungerò gli uomini che occupavano le più alte posizioni sociali. Era scuola di studio e di cultura; se non l'ingegno, vi si ammirava la dottrina. Vi appartenevano il Puoti, il marchese di Montrone, il duca di Ventignano, Emidio Cappelli, la Guacci, Giovanni Manna, Francesco Ruffa, ed anche i giovani che venivano di Calabria, a poco a poco affascinati, entravano in quella schiera, come avvenne al Baffi ed al Campagna (49).

Quando si cominciò a sentire le impressioni di altre letterature, specialmente la tedesca e la francese, e si sentì l'influsso della scuola lombarda, i classici perderono a poco a poco terreno e vagamente si disegnò un'altra scuola. Sorse opposizione contro i classici verso il 41 o 42. Si diceva ad essi: — Voi date frasi, non cose, le vostre forme sono fredde, il vostro riposo somiglia troppo al marmo. Come ne' partiti politici, nelle scuole letterarie l'opposizione, anche esagerata, fa sempre bene; è stimolo che muove gli altri a purgarsi dei difetti di cui sono accusati. E l'opposizione al classicismo fe' sì che anche quello entrasse in uno stato di pro-

gresso. Parve troppo arida la forma che prima si ammetteva sola come modello e pregio degli scrittori; un movimento cominciò nella scuola prima tanto attaccata alle frasi ed alle parole.— « Voi ci date frasi, non cose ». — E i classici risposero procurando di mettere nelle poesie un contenuto più serio. « La vostra forma è tutta fredda ». — Ed essi procurarono spirare nella forma un certo calore; ma così misurato, che non potesse alterare la correzione classica.

Siccome questo doppio progresso non veniva da movimento interno, ma da stimoli esteriori, è facile vedere ch' era tutto fittizio, e per questo degenerò. La quale degenerazione esprimo con due parole che contengono l' esagerazione di due idee giuste: fu *filosofismo* e *sentimentalismo*. Filosofismo, introducendo l' elemento filosofico nell' arte, non perchè innestato nella ispirazione o connaturato con le forme, ma per la falsa credenza che senza scienza non v' è arte o, come diceva il Campagna, perchè l' arte doveva essere ragione ed affetto. Ed allora era molto in voga Giacomo Leopardi, non per la profondità del suo sentimento, bensì perchè i classici credevano ch' egli avesse accoppiato filosofia e poesia. Dunque, essi conchiusero, mettiamoci per questa via.

Dopo quel che v' ho detto finora, non ho quasi bisogno di esempi per indicarvi questo preteso progresso. Parlando del Campagna, grande architetto di forme classiche, vi mostrai come dall' *Abate Gioacchino* giunse al filosofismo; vi dissi che la Guacci introdusse fin l' astronomia ne' suoi versi.

C' era allora un gruppo di giovani studiosi delle cose tedesche, specialmente della filosofia egheliana, l' Aiello, il Florio, il Gatti (50). Facevano versi, pigliavano la filosofia cruda cruda e la ponevano cruda cruda in versi. Scelgo un sonetto di quello tra essi che possedeva maggior vena poetica, morto molto giovane, con grande rincrescimento de' suoi amici, perchè dava assai a sperare. È un concetto già rappresentato dal Petrarca, anzi divenuto luogo comune del petrarchismo: la donna scala al Creatore.

Guardate nella chiesa una donna che prega.

Chi avesse ingegno poetico potrebbe rappresentare con molto affetto una vergine che prega e in cui si può vedere la rivelazione del cielo. Dopo averla rappresentata plasticamente, vi sarebbe permesso dire che quella donna vi fa pensare a Dio. Ma che fa Stefano Cusani, il quale ha innanzi Hegel, l'Estetica, la Metafisica, e piglia a trattare il soggetto con idee preconcette? Comincia con la metafora della *Imorosa Idea;* — sapete che l'Idea è stata il luogo comune della Metafisica moderna. L'anima è innamorata dell'Idea e questa scende nell'immaginazione e la colora. Ed allora, dice il poeta, come la luce sospinta dal sole irraggia al di fuori, cerco fuori di me quello che può rendere immagine di quell'Idea nella sua estrinsecazione. E vedo una fronte prona, in quella fronte trovo l'immagine di Dio, dell'Idea. — Così la bella immagine della donna, che dovrebbe essere il soggetto, diventa l'accessorio: ne nasce un sonetto didascalico, che comincia così:

Quando la vaga fantasia colora
L'unica forma della bella idea,
Dell'amorosa idea che m'innamora,
L'anima sitibonda e la ricrea....

Segue sviluppando la natura dell'Idea, e conchiude:

Cerco e la trovo in una fronte prona,
Che ne manda l'imagine al pensiero
Di celeste visibile persona.

La vergine diventa un simbolo e la persona celeste non è altro che l'amorosa Idea. Nel Campagna e nel Gatti trovate molti sonetti di questa forma. Quando giungeremo a Giacomo Leopardi, vedremo la filosofia come si move e che impressione fa nello spirito, perchè è divenuta, non suo concetto, ma suo dolore.

Spirare un certo calore nella marmorea forma, tale da darle movimento senza alterare i puri lineamenti classici,

era problema un po' difficile. Vi si rivelano tendenze ispirate da teorie estetiche, non da vero concetto della vita: è quel che chiamo *sentimentalismo*. Dal quale nascono situazioni molto semplici perchè non si può avere lotta, non la contraddizione del dramma; l'attenzione si ferma su cose che rappresentano la vita prima che entri nella lotta, una vita fanciullesca. E trovate, per esempio, lo sparire della giovinezza, il ritorno d'un vecchio alla patria dopo lunga lontananza; tanti oggetti che formano come l'Arcadia di questa scuola: fiori, rose, viole, preghiere, il fanciullo, la fanciulla specialmente, come simbolo d'una vita che non ha ancora urtato contro la realtà. Sono sentimenti dolci, tranquilli, amabili, elegiaci, gentili, i quali, quando si attribuiscono a pastori e pastorelle, diventano idillio; e qui, quantunque si parli della vita civile, sono un genere idillico d'imitazione, un *sentimentalismo idillico*, per dirlo in breve.

Stefano Cusani vuol rappresentare lo sparire della giovinezza, vale a dire le tante illusioni febbrili del giovane sparite e seguite dal disinganno. Come rappresenta quella età? Udite:

> Mi sorrise negli occhi e nel desio
> Della mente infantil la tua sembianza
> O caro tempo giovanil, quand'io
> Tutta fiorir vedea l'umana stanza.
> Bella com'Iri apparve al guardo mio
> Tant'armonia d'amore e di speranza,
> Tanto gioir, che ne rivela Iddio,
> E degli astri eguagliar sembra la danza.

Chi di voi non ricorda quelle care parole del Leopardi quando rappresenta il venire della giovinezza:

> Che speranze, che cori, o Silvia mia?
> Quale allor ci apparia
> La vita umana e il fato!

E poi il suo sparire:

> Che giovinezza, ahi, giovinezza è spenta?

Qui non altro che frasi, niente che faccia rivivere nell'immaginazione il giovane, perchè si deve supporre che chi scrive non sia più giovane. Dove sentiamo il ricordo dell'età trascorsa oppure il disinganno? Che esprime quel sorriso *negli occhi e nel desio della mente infantile?* Nessuna di quelle immagini che si sentono nel calore di quell'età. E per dire che la vita gli sembra bella: « quand'io Tutta fiorir vedea l'umana stanza ». Il mondo diventa una stanza; e la stanza, che fiorisce, è la frase messa attraverso l'idea, sì che la rende insipida e volgare. « *Bella com' Iri apparve al guardo mio, Tant' armonia di amore e di speranza* », — mi sembra che non ci sia nè quell'amore nè quella speranza. E quando dice: « *Tanto gioir che ne rivela Iddio* » — domando: ricordate la giovinezza e dite se mai pensate allora che il vostro gioire rivelasse Iddio. E non basta, non è solo Dio: « *E degli astri eguagliar sembra la danza* ». Pare un pitagorico che da giovane volga il pensiero alla danza delle stelle alla quale crede. — Tutto questo è artificio e convenzione, non vero sentimento: perciò è *sentimentalismo* (51).

Gran fabbro di sonetti era Francesco Ruffa (52), noto per versi fatti con molta maestria e correzione. In uno dei suoi sonetti, vuol rappresentare il ritorno d'un vecchio al suo paese dopo molti anni. Sceglie uno de'momenti più strazianti della vita. Tornare e non trovare più i cari parenti ed amici, trovar tombe dove partendo furono baci e carezze, i pochi superstiti mutati come lui stesso. È un complesso di sentimenti che, sviluppato bene, produrrebbe un sonetto d'aria non dirò tragica, ma elegiaca. Però il Ruffa è incatenato nelle forme classiche, e tutto quel contenuto non è rappresentato, è descritto. In ultimo, dopo aver parlato dell'emozione del vecchio, credete finisca col sentirla lui o col farla sentire a noi? Finisce con acutezza, che mostra uno spirito freddo:

Non son che nudi nomi in marmo impressi
I cari miei, e tra lor tombe or muovo,
Là dov'ebbi i lor baci e i loro amplessi.

Sentimenti veri cristallizzati, perchè descritti, non rappresentati nel movimento della vita.

> **E mentre ch'io tra nova gente novo,**
> **Pochi ravviso tramutati anch' essi,**
> **Sento quel che mi manca a quel ch'io trovo (53).**

Dite se nelle ultime frasi è la commozione e la semplicità richieste dalla natura del soggetto.

Vi ho parlato di tutta una materia idillica, fiori, preghiere, fanciulli. Il Florio, soavissima natura di uomo, amato molto da quanti hanno il piacere di conoscerlo, scrive una romanza di cui questo è il pensiero: quando ti amai, mi posi in seno un fiore, pensiero che torna sempre in quelle quattro o cinque stanze. Poi è una rosa la quale vuol persuadere all'amore, che rosa ed amore sono lo stesso, e qui rapporti cavillosi, strani che ricordano il seicento:

> **Io tra le spine, nel dolor tu nasci,**
> **Io d'amor, tu di lacrime ti pasci (54).**

È facile vedere quel che di sottile o di vuoto è in questi concetti che sul principio fan certa impressione e, bene esaminati, mostrano sentimenti falsi. Che l'amore si pasca di lagrime è un modo di dire, ma che dell' umore si pasca la rosa è realtà. Dire: io d'amore, tu di lagrime ti pasci, è paragonare, come cose reali, un fatto vero ed una metafora.

Uno di coloro che più vagheggiavano queste cose idilliche, noto sopra tutto per le *Ave Marie*, ora uno de' migliori avvocati napoletani, era Leopoldo Tarantini (55). A questo modo scriveva anche Giuseppe del Re (56). Ma, sopra questi poeti idillici di secondo ordine, troviamo uno che meriterebbe tutta la nostra attenzione; è pittore specialmente della fanciullezza, di tutto ciò che quell'età ha di grazioso, d'ingenuo, d'amabile — Pietro Paolo Parzanese.

Il Parzanese, i cui canti anche oggi sono popolari nelle scuole elementari, perchè ivi appare l'uomo ancora estraneo

alla vita, nella maggior correzione delle forme porta un vero sentimento, un' immaginazione colpita dalle cose reali, immagini plastiche che fan balzare vivo dinanzi a voi ciò che vuole rappresentare. Dirò che è povero di corde perchè ha questa sola; ma dirò ancora che è veramente poeta.

Dovrei farvi, se ne avessi agio, una lezione apposta sul Parzanese e su Nicola Sole (57), ambedue di tal merito che dovrebbero essere apprezzati più che non sono. Sieno le mie parole stimolo per qualche valoroso che voglia studiare le opere di que' due.

Voglio darvi un piccol saggio del modo di scrivere del Parzanese. Sentite quel che prova una bell' anima innanzi ad una bambina:

Oh! quanta pace ti fa bello il viso,
Cara immagin di Dio, bell'Angioletta!
Oh! come il labbro col gentil sorriso
Teneri baci avidamente aspetta!
Una söavità di paradiso
Ti ride nell' ingenua pupilletta,
E quando chiudi al sonno il guardo amato
Somigli a un Cherubino addormentato!
Or ti adagi tra i gigli e tra le rose
Della morbida tua culla innocente:
Nè sai quante ore triste ed angosciose
Ti serba un avvenir duro, inclemente!
Oh! se le care tue luci amorose
Un bel morir chiudesse eternamente,
Inesperta de' gemiti e del duolo
Dal riso al Cielo spiegheresti il volo! (58)

Certo, c'è il luogo comune: l'angioletta, il paradiso, il Cherubino, ma è sommerso nella plasticità delle immagini; e, mentre ne' sonetti di cui v'ho parlato la forma letteraria oscura il sentimento, qui l'immagine presa dal vivo oscura tutto ciò che è convenzionale. Quel viso tutto pace, quelle labbra che sorridendo pare attirino i baci, quell' andar di balzo dal riso terreno alla gioia del cielo; — quantunque quest' ultimo sia desiderio d' anima che non mostra un vero

concetto della vita, perchè nasciamo non come maledizione, ma come missione, — sono tutti sentimenti ed immagini che innanzi alla fanciulla il poeta ha provato come può provarli un padre affettuoso.

Il Sole ed il Parzanese accennano a scostarsi dai classici per maggiore libertà di forme, quantunque serbino abbastanza correzione. Poco poi vennero i romantici, scuola che sorse non contemporanea alla lombarda, come i calabresi, neppur legata con quella nè col romanticismo tedesco, perchè in tal caso avremmo dovuto averla fin dai tempi di Foscolo: sorse direttamente da Victor Hugo. Sapete la grande lotta tra questo poeta ed i classici, di cui era rappresentante Ponsard, i grandi contrasti sulla scena per la *Lucrèce Borgia*, per *Le Roi s'amuse* e gli altri drammi dell'Hugo, de'quali tanto compiacevasi il re di Francia perchè distraevano gli animi dalla politica (59). Il romanticismo sorse in Napoli dall'impressione della scuola francese.

Avreste dovuto sentire i classici come li accolsero, quando la prima volta sollevarono i romantici la loro bandiera. Li chiamarono immorali, glorificatori della colpa e del vizio, — tutti quei luoghi comuni di coloro che stanno troppo alle regole, e con cui allora s'indicava una poesia tutta l'opposto della classica. Al riposo della forma si voleva sostituire il movimento, spinto fino al parosismo; il vizio formava il piedistallo dell'uomo e diventava protagonista di que'quadri; si cercava il bello nel brutto, come nella *Lucrèce Borgia*. Ad uomini idillici come i classici, dava sui nervi quella scuola di cui era capo il Malpica e che contava molti giovani i quali s'udirono dire che bisognava seguire l'ispirazione più che badare allo studio; — dottrina che doveva piacer molto a' poltroni ed a coloro che fidano assai sulle proprie forze. Per darvi un'idea di ciò che i classici pensavano de'romantici, citerò alcuni versi d'un uomo di molta coltura, il duca di Ventignano, classico de'più ostinati, autore della *Medea*, che fece allora tanto rumore ed è ora dimenticata affatto, spirito in cui era del fiele, ed infatti un

certo movimento satirico è tutta la sua originalità (60). Egli scrive una satira sul secolo decimonono. Tutto quello che oggi è glorificato come proprio del secolo nostro, ed è chiamato progresso, pel signor duca era aberrazione; e se la prende con la libertà, con la scienza, con la filosofia « cenci vecchi in forme vuote », coll'aspirazione allo statuto ed al progresso. Viene finalmente, sentenziando e giudicando a suo modo, alla poesia ed alla musica. Perchè allora c'era anche musica classica e romantica; si gridava contro la musica italiana, e si preconizzava una musica a piena orchestra che rappresentasse le lotte ed i contrasti della vita. Ed il duca sclama:

E voi, illusi, pur voi gli olimpi allori
Fastidite talvolta; e fra' lamenti
De' gufi, delle tombe in fra gli orrori,
Temprar vi piace a lugubri concenti
L'arpa divina con funereo stile
Cantando quasi a sbigottir le genti.
E tu stessa, armonia, tu stessa a vile
I prischi modi, sì soavi e puri,
Incauta, or tieni: a' dolci affetti ostile
Divenisti per ritmi acerbi e duri:
Eco sembri talor degli ululati,
Che i Dèmoni eruttâr da' labbri impuri.

Come capite, gli *olimpi allori* sono la scuola classica; lo scrivere romantico è *stile funereo, lugubre concento*, ispirato da tombe e da gufi; la musica romantica è *ululato* di demonii. Lui che voleva fare il classico, non s'accorge che, spinto dal suo fiele, esce in forma poco classica.

Il romanticismo napoletano ebbe pochissima durata, non ne uscì un uomo che potesse farlo rispettare, fu eco di letture straniere in gente che aveva velleità e non ispirazione. Nè vi farà maraviglia se vi dirò che quella febbre romantica durò soli quattro o cinque anni e fu appena rappresentata da due, Achille de Lauzières e Cesare Malpica. Non sapevano scrivere, non avevano coltura e credevano supplirvi

col chiamarsi romantici e col tentare le più esagerate situazioni. La loro leggerezza di sentire e concepire è tale, che merita ve ne dia esempii.

Achille De Lauzières ha scritto delle ottave in cui rappresenta i grandi classici italiani, Petrarca, Ariosto, Tasso. Che argomento per chi si avvicina a que' grandi con rispetto e vuole comprenderli e farli comprendere! Or vedete con che leggerezza abbozza quelle immagini il De Lauzières. Tasso! Non v'è individualità più poetica, più capace di dare ispirazione a chi abbia favilla di poesia: il cattolico che si crede ed è creduto pazzo, che aspira alla corona d'alloro, e mentre stende la mano per averla, trova la morte: il giorno della sua gloria è l'ultimo suo giorno. E il De Lauzières a dire: O giovani! guardate quell'uomo che ha un serto di alloro. Credete forse che perchè si è italiani non bisogna studiare? Eppure quanto studio costò quel serto a Torquato Tasso. Ma l'invidia lo sfronda col suo dente. Guardate quel sasso: è il cenere di Tasso.— Perchè non vi sembri che io esageri, ecco quell'ottava:

Sotto un ciel che di genii fu tesoro,
Che d'immortal sorriso ne circonda,
Forse è men arduo a germogliar l'alloro,
Se versato sudor non lo feconda?
Quanto costa quel serto alto lavoro!
Pur la invidia col dente lo disfronda...
Calpesta il piede un rozzo ignoto sasso:
Leggete: è il cener di Torquato Tasso.

Non si potrebbe rappresentare una materia tanto capace di fornire ispirazione, in modo più volgare e più vuoto. Tentò tutt'i generi il De Lauzières: l'elegiaco, il gaio, il comico; giunse al tragico con la *Madre Inglese*. Poesie dimenticate appena pubblicate. Si vede un uomo che va a tentoni, prova questo e quel genere, si cerca e non si trova; sono velleità, non ispirazione seria (61).

Vi dirò del lavoro suo più serio, la *Madre Inglese* (62).

La situazione è semplicissima. È una madre che aspetta il figlio andato alle Indie; in tre canti sono i suoi timori, i desiderii, le angoscie, l'aspettazione. Finalmente, giunge notizia d'un vascello sommerso dalle onde. Il figlio è morto. È uno di quei casi che, se non viene la lagrima, o si muore o si diventa pazzi: la povera donna esce pazza. Ed ecco il solito delirio dei romantici: le par vedere tornato il figlio, la sua letizia fa piangere i circostanti, l'autore commosso innalza una preghiera alla Vergine perchè voglia chiamare a sè l'infelice. Non altro che i luoghi comuni dei romantici, delirio e preghiera; non un affetto, non un'immagine bene espressa, ch'io possa citarvi.

Era un poeta da *album* e da giornale, non fece nulla di serio, nessun lavoro diventò lo scopo della sua vita, scrisse per passare il tempo. Eppure fu detto allora caposcuola, e produsse sui giovani molta impressione.

Maggiore spirito e coltura aveva il Malpica (63). Pure, leggendo il suo maggior lavoro, l'*Appestato*, vi par d'avere innanzi il fratello gemello della *Madre Inglese*.

Un napoletano ha il ticchio di lasciare il ridente cielo italiano, — frase tanto comune allora che ebbe quasi ragione il Lamartine dicendo terra di morti l'Italia. Quell'uomo va in Alessandria d'Egitto, il che, senza vapori e senza ferrovie, pareva il finimondo. Appena giunto, male gliene venne perchè fu colto dalla peste. Nel linguaggio di quel tempo, l'appestato era il brutto, e rappresentarlo era sfidare i classici. Infatti, queste cose che ora movono a sorriso, fecero allora drizzare i capelli in capo a molti.

Abbattuto è il corpo e molle,
Torvo acceso il sangue bolle,
Come bollono le arene
Del deserto vorator.
Infelice! qual deliro
Spalancate ha le palpebre,
Angoscioso è il suo respiro...
Irte, avvolte in vel funebre,

Or lo cingono sdegnose
Cento larve spaventose,
Or lo aggravan le tenebre
Di profonda cecità.

Questo è il ritratto, la parte plastica; poi, com'è di rito, l'appestato ha il delirio. Prima gli pare di attraversare sabbie, fiumi, poi di rivedere il cielo italiano, appressarsi al suo paese, sentire i gemiti d'una donna, della sua sposa, pel figlio morto, giungere alla casa sua e trovarla abbandonata, vedere lontano un corteo funebre col cadavere della sposa:

Sposa! e senza il bacio mio
Movi all'ultima magione?

— Ti sei permesso morire senza prima prendere il mio bacio? — Intanto, gli viene un po' d'appetito e nessuno gli dà pane; e perchè i romantici solevano rappresentare gli uomini come nemici l'un dell'altro, solo un cane rimane fedele all'appestato:

Egli ha fame, e gli si nega
Pure il pan che ci conforta!
Solo il veltro nol rinnega...
Esso andò di porta in porta,
Dal latrar non si rattenne
Finchè un pane non ottenne...
Vedi or come a gola sporta
Gli offre il cibo che accattò.

Qui l'autore si commuove e, voi già l'indovinate, prega Dio perchè voglia guarire il malato o concedergli di morire in Napoli presso la moglie ed il figlio, glorificando il Signore.

Alla patria il mesto rieda,
Al figliuolo, alla consorte;
Esultante omai riveda
De' delubri tuoi le porte;
Spiri in braccio de' suoi cari,
Posi all'ombra degli altari,
Quando l'ora della morte
Nuovamente squillerà.

Questa poesia destò gran lotta fra le due scuole.

Lasciando stare la forma scorretta, quanta leggerezza nella rappresentazione, quanta volgarità in una situazione così sforzata! Perchè possiamo essere indulgenti pe' classici che rappresentavano situazioni semplici, non per uomini che spontaneamente ne pigliavano di così difficili, con tale ardire che almeno eguaglia la loro leggerezza (64).

C'era in quel tempo una scuola fiorente alla quale partecipai le impressioni che produceva in me questo romanticismo. Lo definii un secentismo di situazione; e non mi disdico. Non è di frasi o concetti come nel seicento, è nell'intimo della concezione (65). — Figliuolo quasi del Malpica fu il Valentini, che ebbe appena un anno di voga (66): in lui quella specie di secentismo finisce col ridicolo, per l'eccesso a cui è portata la forma. Vuol dire che negli affanni l'uomo è assediato da fantasmi e pensieri, e dice che quelli brulicano nel cervello come vermi nel cacio. Non ho potuto mai dimenticare un brano in cui voleva rappresentare l'amore, un amore spinto all'ultimo estremo. Diceva presso a poco così:

« T'amo, o cara, fino al coltello, fino a squarciarti il seno e cibarmi dei tuoi visceri beati. Che dissi? Ohimè! perdono, o carne battezzata? » (67). — In questi eccessi che vi fan ridere, finiva con dispregio il romanticismo.

C'era un giovane, che faceva brevi apparizioni in Napoli e poi scompariva, e di tratto in tratto, per gentilezza, dava qualche frammento di sue poesie. Viaggiava in Oriente, a Parigi, a Londra. Componeva e cercava seriamente una forma più alta della classica e di quella della scuola lombarda. Parlo di Pasquale De Virgilii (68). Quando credè giunto il momento, pubblicò i suoi scritti e non fece nessuna impressione in Napoli; solo i classici stimarono strane quelle cose. Invece sorse una critica seria ed animata in Toscana e Lombardia. Egli, non contento, cercò per altra via la gloria, e come molti in Italia aspettano gloria da' giudizii degli stranieri, fece giungere qui uno scritto molto benevolo di quel brav'uomo che è Marco Monnier, poi un altro stampato

nella *Revue des deux mondes*, in cui gli si facevano grandi lodi (69). Poi fu la volta di Victor Hugo, il quale disse parergli sentire in quelle pagine *le souffle du vieux Dante* (70).

Tutto ciò non ha scosso l'apatia degl'italiani, nè dato voga a quelle poesie che pure sono due grossi volumi che paiono dizionarii (71). Oltre le traduzioni, vi sono canti, le *Ultime ore del condannato a morte* concepite e scritte prima del romanzo dell'Hugo (72), drammi storici a grandi proporzioni — il *Masaniello*, i *Vespri Siciliani*, il *Cola da Rienzo* — poi qualche cosa come la *Divina Commedia* e il *Faust*, un vasto poema drammatico, la *Commedia del secolo*. Consumò venti anni in questi lavori che meritano una critica più ampia, e ne tratteremo nell'altra lezione.

LEZIONE X.

La letteratura a Napoli.

(*Continuazione*)

Pasquale De Virgilii è espressione del romanticismo francese — Differenza tra il romanticismo lombardo e il francese — Poesie e prose poetiche del De Virgilii — Drammi storici: il *Masaniello*, il *Cola di Rienzo*, i *Vespri Siciliani* — Dramma epico: la *Commedia del Secolo* — Giudizio complessivo intorno al De Virgilii.

Pasquale De Virgilii non è espressione d'un romanticismo temperato come quello di Manzoni e della scuola lombarda; ma del romanticismo francese rivoluzionario, che, insieme con le aspirazioni liberali del 1830, giungeva in Napoli sotto la protezione di un gran nome, — Victor Hugo. Per farvi comprendere il De Virgilii, vi dirò la differenza tra la scuola lombarda, e specialmente Manzoni, ed il romanticismo francese, che dal trenta in poi fu in lotta così aperta contro i classici francesi.

È la stessa differenza che passa tra lo spirito italiano ed il francese. Manzoni vuole una nuova letteratura; ma non fa sfoggio di parole nuove, non si dice nemmeno romantico, non si pone come contraddizione assoluta contro i classici, fino ad un certo punto cerca accordo e conciliazione con la scuola del Monti. Da lui sono usciti certi principii che, messi con

giusta misura, han fecondato, ed anche oggi fruttificano come inizio della scuola artistica realista, come tendenza che ancora ha bisogno di sviluppo: ormai, non appartengono più al romanticismo, sono patrimonio della coltura contemporanea.

Victor Hugo comparve come una rivoluzione, annunziò un nuovo movimento letterario con la nuova parola romanticismo, e rese questo francese, spingendolo a conseguenze radicali ed estreme. Il classicismo era la forma in riposo, la purità delle linee, la correzione del disegno; Victor Hugo spinse l'opposizione fino a contraddire il *simplex et unum* di Orazio, senza le idee medie che pure si richiedono pel trionfo di nuovi principii. La base della sua poesia non solo non è il riposo; ma è il movimento spinto fino alla sua esagerazione intellettuale, morale e materiale. L'esagerazione intellettuale è il delirio, l'esagerazione morale è lo strazio, la materiale è il mostruoso ed il grottesco; — il che, con una sola parola, i suoi avversarii dicevano *brutto*. Ed è questa la nota fondamentale delle sue concezioni, dalla *Lucrezia* e dal *Triboulet* fino ai *Miserabili*.

Sapete che grande lotta egli suscitò: i classici gli opposero Ponsard, uomo di poco ingegno che fu tosto schiacciato. Dopo, in Francia, non rimase di quella scuola nessun vestigio, tranne una grande individualità, Victor Hugo medesimo, con quella potenza di fantasia, con la forza del sentire spesso sincero, con la audacia della forma, con la predilezione che la sua vigorosa immaginazione aveva per l'antitesi. Il dualismo, la lotta, il conflitto sostituito alla semplicità ed unità classica, nella forma è conflitto fra idee e rapporti, è antitesi.

Pasquale De Virgilii conosceva Schiller, di cui aveva tradotto l'*Infanticida*, Byron, di cui aveva tradotto il *Manfredo* (73). Ma è evidente che, quando volle mettersi a costruire un edifizio romantico, si lasciò dominare dalle esagerazioni della scuola francese. Ora vedremo i soggetti che tratta, le idee che dominano in essi, e la forma in cui tenta incarnarli.

Oltre un volume di traduzioni, ci è un altro di poesie sue, dico poesie, perchè quantunque vi sieno molte prose, pure il soggetto di queste è sempre poetico.

All'ultimo troviamo de' canti lirici. Che cosa sono? Situazioni violentemente spinte fino al delirio, allo strazio, al mostruoso, al grottesco. Per esempio, avevamo le fanciulle tisiche, la Traviata, Ida, e le altre della scuola lombarda; il De Virgilii ci dà l'*etico moribondo*. Perduta la sua donna, il dolore consuma quest'uomo, lo consuma fino al delirio; crede avere innanzi la sua amata vivente, sente gli abbracci ed i baci di lei, e questi baci lo menano alla consunzione, lo fanno diventare tisico (74). Poi è un condannato a morte che, fatta male l'esecuzione, torna in vita e racconta ad un amico le impressioni provate, prima di salire sul palco. Anche qui nella concezione è qualche cosa di nuovo e di strano; da una parte la volgarità dei soliti riti, la folla, la curiosità degli uni, l'indifferenza degli altri; dall'altra, il condannato che trova sentimenti ed immagini in tutto ciò che per gli altri è indifferente, dà nuovo significato a tanti fatti che non destano alcuna impressione sul resto degli uomini.

I poemetti lirici del De Virgilii sono alla Byron, cavati non dal Medio Evo, non dai tempi mitologici e classici, ma dal presente, — di che gli si è fatto gran merito. Cerca ispirazione in tutt'i grandi avvenimenti contemporanei. La guerra d'indipendenza d'America gl'ispira l'*Americano*. Ma credete che questo sia intimamente legato con la guerra? È un fatto individuale annodato intorno a quel centro. La guerra d'indipendenza della Grecia gli fa scrivere i *Suliotti*, episodio particolare. *Costantina* è un poemetto composto quando avvenne la presa di quella città che destò tanto rumore, ma non ha intima relazione col fatto storico. Per darvi un'idea del modo come procedono questi lavori, mi arresterò all'ultimo (75).

Un francese s'innamora d'una turca, ed è tradito da un amico che prima aveva favorito quell'amore. Costui rapisce la donna e, perchè ripugnante, la uccide. Il primo è spinto

da vendetta implacabile, cerca il traditore e non lo trova tra i francesi, percorre l'Africa, giunge fino al Sahara, il che dà occasione all'autore di una descrizione. Sente poi che i francesi assediano Costantina, torna, si trova presente allo attacco, vede nelle file dei turchi il traditore, lo assale e, dopo feroce duello, lo uccide. È un episodio volgare, in cui si sentono molte reminiscenze; ma vi sono due cose nuove. C'è la descrizione del deserto fatta con tinte locali, come se l'autore l'avesse veduto o ne avesse avuto descrizioni molto precise, con immagini nuove. Ed al principio del poemetto c'è un pezzo che si può chiamare un episodio di filosofia della storia. Hegel per mezzo di Cousin era giunto a Napoli; la guerra e la conquista, tanto esecrate, furono riabilitate dall'Hegel come mezzi di progresso e di libertà. Gl'inglesi furono detti benemeriti dell'India che conquistavano, i francesi dell'Africa. Ed il De Virgilii innalza quasi un inno alla guerra, leva al cielo l'impresa de' francesi, e conchiude facendo ad essi augurii di prosperità.

Poi sono le *Agonie d'un patriota*, scritte in prosa biblica dopo il 1848, imitazione del Lamennais, che nelle *Ultime parole d'un credente* espose le aspirazioni d'un credente in forma biblica (76). Vedete così un uomo che passa di soggetto in soggetto, fuggendo dagli argomenti vecchi e cercandone altri corrispondenti a ciò che egli chiama *romanticismo moderno.*

Fin qui è, dirò quasi, il *piccolo genere*, sono i piccoli tentativi per provare le forze; poi viene la grande poesia, drammi storici, drammi lirici, drammi epici. L'Italia non ha avuto dramma, il De Virgilii ebbe l'ambizione di darglielo e lo tentò in tutte le forme.

I drammi storici sono tre, il *Masaniello*, il *Cola da Rienzo*, i *Vespri siciliani*, tre rivoluzioni (77). Sono riproduzione di Shakespeare; ma di Shakespeare come l'intendeva l'autore, il quale ha veduto nelle creazioni del poeta inglese certi caratteri esterni, li ha imitati ed ha detto: ecco il dramma alla Shakespeare. Que' caratteri sono: l'estensione epica, se

posso dir così, dell'azione, non più ristretta di tempo e di luogo come volevano i classici, non allargata in certi limiti come nei drammi del Manzoni. L'unità di luogo e di tempo sparisce interamente, sono tutt'i fatti convergenti in una data storica; non una sola grande azione, ma tutte quelle che sono legate ad una data. Il secondo carattere qual'è? Shakespeare è celebrato per avere introdotto il popolo sulla scena ed avergli dato personalità. Ebbene, ha detto il De Virgilii, farò entrare il popolo nel dramma, ne farò un attore. Il terzo carattere sta in ciò che il protagonista non è più semplice come lo voleva la scuola classica; ma analizzato, duplicato. Mi spiego. Otello è protagonista incompiuto, della vendetta rappresenta una sola parte; ma c'è un'altra parte odiosa della vendetta stessa, l'insidia, la furberia, l'inganno. Shakespeare ha così duplicato il protagonista, accanto ad Otello ha messo Jago; ed il De Virgilii ha detto: invece d'un solo protagonista posso pigliarne due, tre, anche più, e far sì che il lettore — giacchè i suoi drammi non sono rappresentabili — possa unificarli e comporne un protagonista ideale. Così di que' drammi, che sono tanti mondi poetici, non ha preso che caratteri superficiali, con cui crede costruire ciò che chiama il nuovo dramma storico.

Prendiamo ad esempio il *Masaniello*. È tutto il fatto storico, dal principio all'ultimo, e siccome ogni episodio diventa azione sviluppata, così il dramma è successione di quadri storici; novità che ora mi si dice riprodotta dal Cossa nel suo *Plauto*. Invece di un'azione drammatica unica, con i suoi antecedenti e conseguenti, sono tanti quadri, ciascuno corrispondente ad un fatto storico. Ed è *azione per masse*, se m'è lecito dir così,— carattere di Shakespeare, esagerato, portato fino all'assurdo; — l'azione che procede per impeto di popolo, il quale sta sul palcoscenico, mentre i pochi che lo reggono rimangono nell'ombra. Invece Shakespeare non presenta il popolo se non in certi momenti eccezionali, terribili. Questa ragione e la sterminata lunghezza fan sì che il *Masaniello* non si possa rappresentare. Il protagonista

non è unico. C'è innanzi tutto il popolo, mosso da tutti quelli che ne vogliono fare un loro strumento e che sono altrettanti protagonisti. C'è Giulio Genoino, pagato dal vicerè, che fa la spia, arringa il popolo, provoca la ruina di Masaniello, di cui si finge amico. Poi il duca di Maddaloni: con l'aiuto del popolo cerca rovinare il vicerè ed innalzare la aristocrazia. C'è il vicerè, un Machiavelli spagnuolo, un figlio dell'Inquisizione, che cerca il danno dell'aristocrazia e del popolo per rimanere padrone, ed usa senza scrupolo ogni mezzo, delazione, calunnia, veleno, congiura, assassinio. Masaniello è prima avvelenato da lui, poi ucciso nel convento del Carmine dai satelliti del vicerè. Infine è Masaniello, più vicino al popolo, sincero, primitivo, audace, con tutte le qualità che possono rendere popolare un uomo in certi momenti straordinarii, e che nondimeno, avendo intelligenza poco sviluppata, si fa gabbare dal Genoino e dal Maddaloni, avvelenare dal vicerè, fucilare da congiurati. Il Masaniello storico è qualche cosa di più profondo di quello immaginato dal De Virgilii. Vero protagonista rimane il popolo, tirato qua e là da' furbi; a volta a volta entusiasta per Masaniello e suo nemico, grida *crucifige* a colui cui testè ha gridato *evviva*; dopo essersi tanto dimenato, dopo aver tanto gridato, torna schiavo come prima. Il fatto storico pare prodotto dall'opera di coloro che attorniano il popolo, ma in realtà deriva dalle sue stesse qualità, come la credulità, la volubilità, l'ignoranza.

I caratteri sono caricature di quelli di Shakespeare, i quadri storici così moltiplicati fanno sì che al lettore è impossibile ordinarli in un quadro ideale. Un pittore che volesse rappresentare Masaniello, sceglierebbe una sola situazione, come fece Salvator Rosa, che ci lasciò l'immortale ritratto del celebre popolano, scegliendo il punto che Masaniello era già ebbro di potere, o, come dicono, del veleno del vicerè (78). Quella sola situazione ha virtù di richiamarci alla mente tutt'i fatti da cui procede e quelli successivi con cui è legata. Qualunque sia l'estensione dell'azione drammatica, è

necessaria una immagine centrale che rimanga fissa nella mente del lettore o dello spettatore, il quale intorno ad essa aggruppa tutta la tela. Tanti quadri staccati non si possono coordinare ad unità, e vi si sente lo scucito, si genera la noia.

D'altra parte, nulla impedisce sieno due ed anche tre protagonisti; ma a patto che sieno diversi lati di una sola idea, sì che se ne possa cavare un solo protagonista ideale; nel dramma essendo l'analisi, il lettore deve poter fare la sintesi. Qui nessun legame fra tanti protagonisti, impossibile riunirli tutti in un'immagine sola.

Il dramma epico del De Virgilii è la *Commedia del secolo*. Dante aveva fatto la Divina Commedia, Balzac ad una collezione di romanzi aveva dato il titolo di *Comédie humaine*, il De Virgilii fa la Commedia del secolo. Credete che sia uno specchio storico del secolo decimonono? Niente di questo.

Le idee metafisiche avevano molta influenza, si leggeva e si studiava Hegel, Cousin, gli altri filosofi; la filosofia della storia era divenuta presso che un Vangelo; in poche pagine si chiudeva la Storia del mondo; le proposizioni più ardite si davan fuori con la più grande franchezza. Pasquale De Virgilii si avvicina al suo argomento con tutto un sistema metafisico in capo.

Un tempo la filosofia era poetica, come nei primi tempi della filosofia greca: da quelle visioni più che ragioni filosofiche uscì il celebre poema di Lucrezio, *De rerum natura*, storia del mondo epicamente rappresentata e didascalicamente spiegata. In Dante è lo stesso concetto filosofico e teologico insieme, non ancora sceso nella vita, e perciò rappresentato nell'altro mondo. Il fondo è didascalico, la forma descrittiva e narrativa; una successione di quadri ne' tre mondi. Che cosa vi raffredda là dentro ed apre la via ad un nuovo poema? Gli è che le idee diverse non sono rappresentate in lotta fra loro, com'è nella vita; l'autore, da filosofo, le separa sì che una sia prima analizzata e distinta, poi un'altra, poi un'altra. Ma l'inferno, il purgatorio, il paradiso, nella

vita, sono elementi coesistenti: il male è accanto al bene, la penitenza accanto al peccato.

Nel *Faus.* è lo stesso concetto; è una storia del mondo, ma calata in terra, gittata in mezzo alle lotte ed alle contraddizioni della vita.

Dante presenta la storia in forma epica, narrativa e descrittiva, Goethe la rende drammatica; è Faust, che, messo fra gli uomini ed enti soprannaturali, percorre tutti i cicli della vita.

Pasquale De Virgilii ha voluto imitare il *Faust.* Se dovessimo guardare il concetto nudo del suo lavoro, non è cosa da attirare il riso, come ho visto accadere talvolta. — Pasquale De Virgilii. — Ah! si è risposto sorridendo, l'autore della *Commedia del secolo.* — Il concetto è serio, e non manca di originalità. Arnoldo (79) rappresenta l'umanità, il suo destino lo trova non in qualche cosa di esterno o di divino, ma nella sua coscienza. Accanto c'è tutto un progresso che dal dubbio, dalla bestemmia di Byron, nobilitandosi e purificandosi, giunge fino alla trasformazione dell'Oriente, fino alla riconciliazione di quella terra ove ebbe culla la civiltà, con l'occidente: ed è questa l'ultima aspirazione del libro.

Sono tre parti. Nella prima è l'uomo di Byron, nella seconda l'Oriente che si trasforma a contatto della civiltà occidentale, nella terza l'avvenire dell'umanità, amore, concordia, il regno della pace di Dante, l'utopia di Campanella.

Vico aveva detto che la storia si ripete, è un corso e ricorso. Quando si crede il mondo rinnovato, si svolgono avvenimenti già altra volta veduti.

Poi venne la teoria del progresso, si disse: no, la storia è una linea retta che va sempre innanzi, una continua corrente verso l'ideale. Dov'è la verità? — Nella storia è ripetizione e progresso. C'è un centro che si chiama ideale o spirito di un secolo, d'un'epoca, il quale, sviluppandosi, forma un circolo. Che cosa sono questi circoli di Vico? L'aristocrazia finisce e segue la monarchia, poi è la democrazia, poi si torna da capo, lotte d'interessi, di passioni, di sentimenti

che producono que' movimenti alterni per cui la storia pare ripetizione. Vico dice il vero, i circoli tornano; ma si muta il centro: lo spirito, che ha la forza di costituire nuovi circoli, è coscienza più illuminata, è spirito più riflessivo e produce il progresso. Perciò la storia è ripetizione e progresso insieme, il passaggio da una in altra epoca è passaggio da uno in altro ideale.

Questo è il concetto giusto ed anche originale del De Virgilii. Dapprima Arnoldo vede nella storia continua ripetizione: un ideale che si annunzia e non viene mai. Poi sono circoli storici che si chiudono con la *Palingenesi*, il regno della pace, della concordia, in cui ogni lotta finisce. Le tre parti sono piene di immensi quadri storici com'egli li concepisce, sono eguali, sembrano ripetizioni dello stesso concetto, e non è vero, perchè, ponendo lo stesso, il circolo, il centro, l'ideale cambia.

La *Commedia del secolo* non appaga l'autore. Il dramma si trasforma in lirica, la narrazione prosaica — perchè la *Commedia* è in prosa — si trasforma in canti lirici: sono quattro sull'Oriente. L'Oriente, di cui sentiamo la presenza nel Medio Evo, quando le *Mille ed una notte* avevano influenza almeno come i romanzi cavallereschi, sparito dopo il risorgimento, ricomparve verso la metà del secolo scorso. Le *Lettere persiane* di Montesquieu suscitarono grande rumore, le favole e i racconti dell'Oriente ritornarono in voga e trovarono la prima espressione poetica nel *Divano* di Goethe, poesia orientale, molle, voluttuosa. Seguirono le *Orientali* di Victor Hugo, i *Viaggi* di Lamartine, alcuni racconti di Chateaubriand, che, stato in Oriente, ne riportò viva impressione. Ora vi attendete qualche cosa di simile a queste opere straniere, l'Oriente rivivificato e presentato all'Italia. No, perchè l'autore è andato in Oriente portandosi appresso tutto il bagaglio delle sue idee intorno al romanticismo ed alla filosofia della storia; e, invece di ritrarre ciò che costituisce il carattere di quella contrada, cerca occasioni di esporre quelle idee. È possibile che un uomo, la cui fantasia

fosse percossa da tanta novità di luoghi, di storia, di popolo cominciasse con astrazioni? L'Egitto per De Virgilii è il sublime; la Palestina il santo, il religioso, il solenne; la Grecia il bello; l'Asia minore e Costantinopoli il fantastico. Solo questo disegno preconcetto basta ad agghiacciare ogni fantasia; perciò egli, innanzi a quella piramide, a quelle rovine, innanzi al sepolcro di Cristo, a pie' di quelle montagne, ciascuna delle quali è una storia, non sente alcuna impressione, e ne piglia occasione di spiegare il sistema filosofico che ha in capo, ora in forma lirica, ora in forma didascalica. Questi quattro canti sono la produzione meno felice del De Virgilii (80).

Ho esposto, non ho giudicato; se volessi esaminare a parte a parte tutti quegli scritti, chi sa quando finirei. Mi contenterò di determinare la fisonomia generale di quelle poesie ed il difetto essenziale che le condanna all'obblio.

Ricordando le critiche di quel tempo, dico: dio mio, quanto ci è voluto perchè cessassero le questioni inutili che attrassero l'attenzione di parecchie generazioni: si discuteva infatti se questi generi potevano essere detti generi di poesia, ed i classici li condannavano *a priori*, non essendo essi nè epopea, nè lirica, nè dramma, non appartenendo a nessuno de' generi già conosciuti. Altri sostenevano con Voltaire: *Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux.* Poi erano questioni se la poesia potesse o no rappresentare lo strano, l'immorale, il brutto. Ormai tutto ciò non ha più senso. Tutto quello ch'è in natura ha diritto di essere nello spirito, tutto ciò che vive ha diritto di interessare. Con questa condizione che, come la natura interessa quando dà vita, così lo spirito può interessare quando imita la natura, quando dà vita organica alle sue creazioni.

Pasquale De Virgilii ha la potenza organica — *la fantasia* — di cavare da un'idea un mondo imitato ed organico come cosa naturale? È in lui grande facoltà inventiva, grande abbondanza di concetti, spesso nuovi, un'immaginazione che, se non si può dir di prim'ordine, ha in certi momenti i suoi

baleni, la sua genialità. Manca la fantasia, quale la trovate ne' lavori di Dante, di Goethe, anche di Victor Hugo, — quantunque questi non sia sempre eguale — in cui sentite un mondo organico. L'invenzione in poesia è nulla. Che importa che Ariosto abbia preso da altri le sue creature? E nemmeno l'immaginazione è la facoltà più importante, perchè dà celeri abbellimenti che non vengono dall'intimo dell'idea che dovete rappresentare e di cui vi dovete appassionare, se volete cavarne un organismo.

Prendiamo uno di que' canti, l'*Impiccato*. È un uomo che ha provato la corda e poi torna a vivere. Il concetto è originale: l'indifferenza, la curiosità, la volgarità in coloro che circondano il condannato; la passione nell'animo suo. Messo un uomo in questa situazione eccezionale, anche plebeo, anche idiota, è colpito nelle sue facoltà; si sviluppano tutte le sue forze latenti, è eloquente, usa linguaggio passionato, immaginoso, corrispondente alla situazione straordinaria. In noi sono forze che ignoriamo e ci fa meraviglia apprendere in certi momenti che le possedevamo; e la fantasia deve sviluppare queste forze latenti in un personaggio poetico. Invece qui è il comune ed il volgare nelle impressioni del condannato. Destato dal custode, diventa convulso; innanzi al confessore cerca le parole e non le trova; le idee gli si avviluppano nella mente; ricorda aver veduto una gran folla, ma non si è avveduto dell'ultimo momento. Tutto questo è volgare.

Le *Ultime ore di un condannato a morte* di Victor Hugo stancano perchè la situazione è troppo prolungata, si leggono a pagina a pagina come i sonetti di Petrarca; ma quanti lampi, che immagini! Vi si vede un uomo che ha intorno tutto un popolo, il quale gli fa eco, — perchè allora si dibatteva vivacemente la questione della pena di morte (81).

Questo difetto artistico, questa mancanza di senso artistico, si riflette in ciò che si usa dir forma, nella dizione, nella lingua. Abborrite la forma classica, sta bene; ma, per evitare il solenne ed il maestoso, cadete nel plebeo, nel vol-

gare e producete spesso profonda dissonanza tra l'espressione e la situazione, producete la freddezza nel lettore, che trova concetti e forme così nuove e violente espresse in modo tanto comune.

Il maggior rimprovero che si possa fare al De Virgilii è che il lettore rimane passivo innanzi alle sue prose ed alle sue poesie. Accetta talora l'abbondanza de' colori, una certa immaginazione, una certa novità di concetti che pur produce novità di forme; ma, perchè tutto ciò non si concreta, non si determina nell'espressione, nasce la freddezza.

Da che tutto questo? Pasquale De Virgilii è colto, ha viaggiato molto; ma la natura non gli ha dato fantasia di poeta. Di più, due fatti hanno impedito anche lo sviluppo delle facoltà che possedeva. Cervello passivo, le idee piovutegli da fuori non hanno ricevuto l'impronta sua; in tutto ciò che fa, sembra pallida copia di altri uomini. E poi aveva intorno a sè un ambiente indifferente. Leggendo Byron o Walter Scott, dite: facevano grandi cose perchè v'era un'eco intorno ad essi; reciproca azione era fra il poeta e il lettore, sì che operavano l'uno sull'altro. Intorno a Goethe ed a Schiller si muove tutto un popolo nuovo; intorno a Victor Hugo è tutta una gioventù dagli spiriti ardenti. In Napoli era una società con tendenze classiche predominanti, pochi tendevano al nuovo, ma sì leggieri che applaudivano al De Lauzières, al Malpica, e ignoravano Pasquale De Virgilii. Era passività assoluta nell'ambiente. Egli abbandonò la musa; ma venti anni della sua esistenza consumati per nobile scopo, quantunque infruttuosamente, lo raccomandano alla nostra attenzione, al nostro rispetto.

LEZIONE XI.

La letteratura a Napoli.

(*Continuazione*)

Riassunto delle lezioni precedenti sulla letteratura napoletana — Si discorre in particolare del Parzanese — Influenza della scuola lombarda, del Lamartine e di Victor Hugo — Il poeta del villaggio — Analisi del mondo del Parzanese — La vita del povero, la fede religiosa, la natura spiritualizzata — La forma del Parzanese.

Abbiamo percorsa l'orbita de' nostri poeti meridionali. Vogliamo ora ricapitolare un poco, per poter poi ripigliare il cammino. Abbiamo visto in Napoli due mondi opposti, distinti e pronunziati, classicismo e romanticismo in lotta; e l'ultimo nato non per iniziativa di poeti o di popolo, ma eco di un altro mondo già sviluppato e fuori d'Italia e nelle altre regioni d'Italia.

Perciò, come suole avvenire, abbiamo trovato esagerazione, non la realtà e la vita. Il riposo della forma ne' classici nostri diviene immobilità e quasi periodo accademico; il movimento romantico è spinto fino al delirio, al grottesco, al mostruoso, al concitato. Se poi guardiamo nella lontana Calabria, ci troviamo del pari innanzi non un mondo organico ben formato, ma pieno di reminiscenze, penetrato di scuola

lombarda e di Byron, che sono due concetti opposti: spesso, contenuto romantico in forma classica, come nell' *Abate Gioacchino* del Campagna, ovvero un contenuto satanico in forma ariostesca, come nel *Valentino* del Padula, il Mauro è in mezzo ai due generi. Ciò che dà maggiore interesse e maggiore originalità a quelle poesie è l' alito della patria; le impressioni della terra calabrese dànno ad esse un colorito particolare.

Era risoluto a fare sulla letteratura meridionale — la quale, considerata dal lato dell' arte, non è che un' eco, — un paio di lezioni. Ma che volete? Il soggetto m' ha invescato, si tratta di cosa nostra, m' è parso che qualcuno di quei poeti, quantunque nessuno avesse genialità, non fosse apprezzato quanto meriterebbe: e noi, che apparteniamo alle provincie in cui essi fiorirono, abbiamo particolare interesse per essi.

Perciò la trattazione si è allargata.

Volevo fermarmi qui. In una passata lezione vi dissi qualche cosa del Parzanese e del Sole. Vi dissi poco, perchè non avevo tutti i loro scritti; e che so? prima di parlarvi di uno, voglio vedere la sua persona tutta intera innanzi a me. De' bravi amici mi hanno indotto ad addossare a me stesso quel lavoro che volevo addossare a qualche altro, ed oggi vi parlerò del poeta irpino (82).

Pietro Paolo Parzanese nacque in Ariano nel 1810. Era bambino quando erano giovani Leopardi, Manzoni, Niccolini e gli altri che preparavano que' nuovi mondi di cui egli più tardi doveva prendere la sua parte. La sua vita fu breve, idillica. Dal seminario uscì considerato come portento d' ingegno; fu prete, predicatore, canonico; non uscì dal suo paesello che poche volte, venendo di tanto in tanto a libare le aure di Napoli, e morì per caso in un albergo di Napoli, nella miseria (83).

Ogni uomo che ha un certo ingegno, ha dei libri prediletti. Guai a quel giovane che non abbia simpatia per alcune speciali produzioni dello spirito ed anche della natura. I libri prediletti dal Parzanese furono la Bibbia e Virgilio,

La Bibbia già vi dà indizio del contenuto delle poesie, Virgilio vi dà indizio della chiarezza della sua forma. Più tardi, penetrato nel villaggio un po' di barlume di altra scuola letteraria, in lui — che prima era stato classico, avendo imparato nel seminario, come forse molti di voi, tante regole e tanti precetti — la prima impressione fu come di un *retentissement*, direbbero i Francesi, una grand' eco della scuola lombarda, di Manzoni, di Grossi e degli altri e, sopra tutto, della natura di quel contenuto. Il quale doveva produrre forte impressione sullo spirito buono e pio del dabben prete. Più tardi gli giunse d'oltremonti l'eco di Lamartine e di Victor Hugo; ma già egli si era fabbricato un mondo così chiuso, così ben limitato che la nuova onda lirica venuta di Francia non potè farvi penetrare nuovi elementi.

Per Pasquale De Virgilii, Victor Hugo è il poeta del *Triboulet*, della *Lucrezia Borgia*; pel Parzanese è il poeta nei suoi primi momenti, dei primi tempi della reazione, il poeta della preghiera, degli angioli, della natura spiritualizzata.

È chiaro che non è Victor Hugo che accomoda Parzanese; ma Parzanese che accomoda il suo poeta al suo mondo. Che prese dalle *Armonie* di Lamartine? Non quel vago misticismo; ma le aspirazioni verso il cielo, verso *le bon Dieu*, gl'impeti lirici dell' anima che si stacca dal mondo.

Questa è la storia della coltura di Parzanese, piccola coltura, oltre la quale null' altro è penetrato in lui. Alla filosofia non solo è estraneo, ma ripugnante. In quel tempo era in voga una poesia filosofica di cui trovammo esempi nel Campagna, nel Baldacchini, anche nella Guacci; Parzanese rifiutò quella roba come sospetta; rinunciò alla metafisica ed anche alle allegorie, mezzo col quale Goethe, Lamartine, Victor Hugo rappresentavano quel contenuto scientifico.

Vediamo dunque un uomo che ha già il suo mondo e vi si trincera, pigliando di fuori ciò che può accomodare a quel piccolo cerchio, lasciando tutto il resto. I suoi primi lavori furono traduzioni. E che tradusse? L'Apocalisse, il Cantico

de' Cantici, che, col Giobbe, sono le parti più poetiche della Bibbia. Più tardi la *Preghiera* di Victor Hugo e poi in una *Armonia* raccoglie tutti i concetti e le idee di una poesia del Lamartine (84). La traduzione è il primo esercizio con cui uno scrittore lavora alla sua forma, e fu anche il primo esercizio di Leopardi. Quando il Parzanese giunge alle poesie originali, il suo mondo non vien fuori a spizzico, a bocconi, ma tutto intero nella prima, perchè è sì piccolo, così chiuso in sè, come v'ho mostrato. Perciò si può dire che in ciascuna delle sue poesie è tutto il suo mondo: basta leggerne una per conoscere il contenuto che vuole rappresentare. Qual'è il genere di queste poesie? qual'è la materia? Avete *armonie*, canti, sonetti. E che cosa sono? Che cosa vive in que' canti e in quelle armonie? Posso dirlo subito, in una parola: il mondo di Parzanese è il suo villaggio, o, per dir meglio, il villaggio, e potrei fin da ora definirlo il poeta del villaggio.

Ne' poeti calabresi non solo non trovate la grande città come Napoli; ma nemmeno il villaggio. Vi si vede un popolo quasi ancora allo stato nomade ed eslege, dotato di forza selvaggia nella quale penetra lentamente uno spirito cristiano: la Sila, il convento della foresta, gli antri de' banditi. — Nel Sannio, nella Lucania, negli Abruzzi non c'è la grande città, c'è la vita provinciale, il villaggio con situazioni semplici come si possono trovare in un villaggio: e, se posso dir così, de' vasti orizzonti della società non vi sono appena che le ultime e scarse linee. Che rimane del clero nel villaggio? Il curato. Che cosa c'è della nobiltà? La memoria del barone, de' tempi feudali, intrecciata nelle origini di quello e che dà argomento a leggende e tradizioni. Che c'è della borghesia? I più umili ufficii, come il notaio, il farmacista. De' mestieri, vi sono i più comuni e rozzi, il muratore, il fabbro ferraio, il legnaiuolo e via di seguito. Più giù è la plebe, il pastore, il pescatore, il contadino, la contadina. Non c'è situazione di questo genere che non abbia ispirato una poesia al Parzanese.

In quel villaggio si nasce e si muore, gli uomini ne escono appena, — lo stesso Parzanese vi visse quasi sempre. Pure c'entra il barlume d'un mondo più vasto. Il cantastorie, il cieco col suo mandolino che narra leggende e racconti di altre età, il vecchio soldato invalido che ha fatto la campagna di Russia e narra storie abbellite dalla sua fantasia, date come miracolose, la zingara errante che dice la buona ventura; sono tanti esseri che aggiungono un po' di poesia alla vita del villaggio, facendovi penetrare lampi d'un mondo ignorato e più vasto Ed esso ha la sua fisonomia dirimpetto al poeta; la sua poesia non è costituita da quelle professioni e da que' mestieri Se percorrete le vie sudicie e quasi solitarie di un villaggio — ed io ne ho viva memoria, perchè nelle ultime vacanze rividi, dopo ventisette anni, il mio paesello, — quali figure vi trovate innanzi costantemente? Il povero in tutte le sue forme, che chiede la limosina, o che sia un'orfana, o un cieco, o una povera pazza, cui il dolore ha guasto il cervello, ludibrio de' ragazzi, o la giovinetta che fila e tesse per vivere, o il contadino curvo sulla marra che si guadagna a stento il vitto coi suoi sudori. Fisonomia dominante è miseria e dolore.

Percorrete tutte le poesie del Parzanese e vi troverete costantemente il povero sotto queste diverse forme; ed accanto a lui, dolore, miseria, lavoro. Pure, que' del villaggio non si accorgono di essere infelici perchè non hanno coscienza di diritti, credono le cose sieno state e debbano essere sempre così, sulla loro fronte è scritto quel motto di Berchet: che giova? siam nati a servire. — Perciò han fede in una, direi, predestinazione, hanno la rassegnazione di accettare il lavoro e il dolore, nel loro spirito poco sviluppato non penetrano altri sentimenti, idee di cose migliori. Com'è il mondo per essi, è stato pe' loro padri, sarà pe' loro figliuoli.

Fin qui troviamo il materiale della poesia, non ancora la poesia. Ma se guardate in fondo nella coscienza del povero, dell'operaio, del contadino, vedete che essa s'illumina e

s'innalza mercè una specie di filosofia che chiamerò popolare, filosofia di secoli che si potrebbe tradurre in questo concetto: — Infine, che cosa è questo villaggio? Che è questa vita che meniamo? È vita di transizione, la vera vita è nel cielo, la nostra vera patria è il paradiso; e se noi siamo esuli, quando moriamo la morte è un dormire, ci svegliamo in un mondo migliore. — Tutta una piccola storia è legata a questo concetto, ed è che nel cielo vi sono delle anime destinate a venire un giorno in terra per purificarsi nel dolore, e quando lo hanno sopportato e l'hanno offerto a Dio, fatta la purificazione, Dio le richiama. Questo concetto abbellisce l'altro della predestinazione e lo innalza fino ad essere religione.

Basta questo perchè il villaggio sia poetico? No. Vi ho spiegato più volte che un concetto, per sè solo, non è poetico, come il contenuto bruto e il materiale non è poesia. Ebbene, che cosa è alla cima di quel mondo di cui è base il villaggio? V'è il buon Dio, Gesù bambino, la Madonna, gli angioli, i santi, serafini e cherubini; un'alta regione da cui quei del villaggio si credono scesi, la quale credono sia loro patria, loro consolazione futura, e vi aspirano.

Quale legame unisce quella base e quella cima? Perchè sarebbe insipido rappresentare la miseria del popolo e poi ficcarci Dio, Gesù, la Madonna. Tutto questo non basta pensarlo, bisogna sia sentito; e, come ben dice Schiller, se penso Dio, il mio pensiero appartiene a tutti; se sento Dio, il mio sentire appartiene a me. Il sentimento costituisce la personalità umana, toglie via distanza di tempi e di spazi, unisce que' due mondi, li fonde insieme. Bisogna guardare dunque se c'è un *medium*, se c'è un legame tra il villaggio, vita transitoria e di esilio, ed il cielo, vita eterna e di pace.

Questo mezzo è la natura spiritualizzata. Nella natura sono certi elementi, i quali pare scoprano a' sensi qualche cosa di incorporeo, che ci tira su dalla grave materia in cui siamo e ci trasporta coll'immaginazione nell'infinito.

Questi elementi son ciò che si chiama l'espressione della

natura, come appare allo spirito di colui che la guarda con amore. I colori, la luce, il profumo, il riso, la voce, il suono musicale, i tanti mormorii che si chiamano le mille voci della natura, l'ombra, il fantasma che il popolo crede vedere; — sono que' tali elementi spirituali che muovono l'immaginazione, riscaldano il sentimento e rapiscono l' anima in regioni più elevate.

Spesso, quando fumo, rimango pensoso a vedere come il fumo si stacca dal sigaro. Pare un fenomeno ordinario, si vede ad ogni momento; ma guardate un po' qual colore piglia il fumo rapito ne'raggi luminosi. guardate quelle molecole che sfuggono al vostro tatto, eppure hanno le loro leggi, e l'attrazione le tiene unite. Lo stesso è del riso, del colore, della voce, della nota musicale.

Se guardate tutti questi elementi naturali nel Parzanese, vi trovate l'influenza dell'immaginazione potente di Victor Hugo e di Lamartine: perchè la parte geniale de'due grandi lirici francesi è nelle nuove forme ed ardite con cui la natura è da essi rappresentata, quasi in istato di decomposizione e di fermentazione. Pel Parzanese la natura è un veicolo alla divinità. Petrarca, al tempo della galanteria provenzale, diceva la donna via al Creatore; Parzanese non può parlare della donna: la sua veste, il suo spirito pio e casto glielo impediscono; per lui via alla divinità è la natura spiritualizzata, presa di essa quella parte, direi ondeggiante, che opera sull' immaginazione.

E qual' è il centro di questa natura che conduce a Dio, innanzi al popolo? È il cielo stellato. Il popolo non sa di astronomia. Che sono le stelle per lui? mondi più belli di questo, dove l'anima, addormentatasi in terra, va, e di stella in stella giunge in paradiso. E le stelle sono pel popolo ghirlande di fiori; quando l'anima andrà in cielo, le si aggrapperanno intorno e le faranno ghirlanda. Sono i cocchi degli angioli, i quali vengono giù di stella in stella e tra nubi dorate, perchè anche le nubi rappresentano questo elevarsi dell'anima al cielo.

La differenza tra questo modo di concepire la natura e il modo in cui la concepiscono Lamartine e V. Hugo vi dimostra che Parzanese non riceve delle impressioni esterne se non quelle che può acconciare al suo mondo. Per i due lirici francesi la natura non è via a qualche cosa fuori di lei, è divina in sè stessa. Quel fiore, quel colore, quel raggio di luce, quella voce non è che, sotto diverse forme, l'espressione dell'*uno*, d'una sola idea. C'è un non so che di mistico e di panteistico, e quindi il vero sentimento della natura: non è preso, per esempio, un fiore come *medium* per giungere dal villaggio al cielo; i due poeti lo amano, sentono l'impressione della sua bellezza, del suo profumo. La natura innanzi ad essi si fa valere per sè.

Parzanese, perchè non vede altro valore nella natura che quello di mezzo tra l'immaginazione popolare e la patria divina, ne ha sì poco sentimento che non si contenta del fiore come è in natura, quantunque così bello, ne cerca altri più belli, e non trovandoli in terra, e perchè la immaginazione non può crearli, va al fraseggio. Immagina nelle stelle fiori più belli di quei della terra; ma quando vuoi rappresentarne la bellezza, tutto si risolve in positivo, comparativo e superlativo: i belli sono i fiori della terra, gli altri più belli e bellissimi; — il che non vi presenta nulla di preciso e mostra gli sforzi infruttuosi del poeta per cercare una natura più elevata della reale.

Ora, veduto il modo come il Parzanese rappresenta la natura, ciò che è a base del suo mondo, ciò ch'è nel mezzo e alla cima di esso, possiamo giudicare la sua forma poetica. E notate, non dico *le forme*, perchè come il contenuto è uno, la forma deve essere una.

La forma del Parzanese non può rappresentare l'immobilità classica, perchè, comunque puerile sia l'immaginazione e l'intelligenza del popolo, c'è pure quel movimento per cui dal villaggio, per mezzo della natura, si va al cielo. Quel profondo riposo classico non si trova nel Parzanese, e neppure il movimento impetuoso e concitato che rappresenta il

lavoro, la miseria, il dolore in ciò ch'è più strano; perchè l'immagine d'una bella patria futura spira dolcezza e consolazione lì in mezzo.

Non c'è neppure quel movimento panteistico e mistico che abbiam notato nei lirici francesi, perchè, quando si rappresenta la natura come dotata di un moto frammentario, se così posso dire, priva della sua esistenza personale, ridotta a calore, profumo, raggio, si ha la dissoluzione delle forme; queste perdono il valore proprio che hanno nella natura, e ciascuna da un oggetto si può applicare ad un altro, nascendo così la poesia di rapporti ed antitesi che notate specialmente in Victor Hugo. Ora questo moto che ci strappa dal concreto e dal determinato, trasportandoci sulle sponde del vago, dell'indefinito, di una natura ancora in fermentazione, tutto questo misticismo romantico francese e tedesco, è assente dalla forma del Parzanese. In lui la natura si presenta con situazioni semplici e non sviluppate, le quali sono come l'andare e venire di un'onda marina: ora l'onda dal cielo scende al villaggio, ora dal villaggio sale al cielo.

Sono situazioni semplici e non sviluppate che producono un moto tranquillo, senza contrasti, accettato da tutti: non c'è l'aspirazione dell'anima che è l'indefinito di Victor Hugo e di Lamartine; ma la fede viva, la persuasione che quel villaggio è un esilio, e la vera patria è il cielo. Nessuna situazione nel Parzanese che si possa chiamare drammatica, nessuna che presenti contrasto ed antitesi. Egli ci pone innanzi non la vita nella sua formazione, ma la vita ne' risultati di questa, nell'ultima situazione che nasce dalle lotte e da' contrasti della formazione stessa. La quale dal Parzanese è tenuta nell'ombra, appena accennata per far capire la situazione che n'è nata. Perciò tutte le sue poesie sono liriche e musicali. Le poesie popolari, anche quelle in dialetto, vi danno, per esempio, l'amante abbandonata, l'amante tradito e simili, brevi situazioni con qualche cenno appena degli antecedenti, perchè il popolo si ferma a ciò che è essenziale nella situazione ultima e ne fa il motivo,

il ritornello. E poi, nel Parzanese c'è sempre tranquillità, perchè, anche trattandosi di dolore e di strazio, non manca il *Deus ex machina*, la patria celeste, la Madonna, Dio, che danno consolazione.

Permettetemi qualche esempio, per uscire dal generale. Immaginate di trovarvi a Sorrento e vedere accostarsi lentamente una vela: è una barca in cui è una giovanetta biancovestita sì che pare un fantasma.

Appressandosi a poco a poco, ella canta una preghiera in cui si fa cenno della morte d'un pescatore che ella amava: giunta al lido, si addormenta: in quella lingua, addormentarsi vale morire. È appena accennato il fatto che la fanciulla muore perchè è morto l'amante; ma notate che il poeta non dice *muore*: la fanciulla, per lui, si addormenta e va a svegliarsi in Paradiso. È una di quelle forme cavate dal suo mondo che danno tinta uniforme a tutte le poesie.

Prendiamo un'altra situazione, la più bella, forse, delle sue poesie. È una fanciulla che sta estatica a guardare la stella mattutina. Che è nel suo cuore? Che pensa? Nessuno lo sa; ed in questo non sapere è appunto la vera poesia del Parzanese, perchè, quando finisce e determina tutto, cessa la poesia; e rappresentare la natura come qualche cosa che solleva l'anima di là dalla terra, è anche mezzo di poesia. Quella fanciulla era una silfide del villaggio, gaia, lieta, leggera, innanzi alla bella natura rimaneva estatica, contemplava la fontana, la nebbia, il lago argenteo. Ebbene, ella così spensierata in apparenza, eccola lì a guardar fiso la stella mattutina. Che e quella stella? È il *medium*, uno di que' mezzi che servono per avvicinare il villaggio al cielo. Il poeta domanda: fanciulla, che vedi? Ella non risponde, ed il poeta cerca una risposta alla sua stessa domanda. — Vedi forse un angiolo? Oppure quella bella immagine la quale, quando nascesti e piangevi, ti rendeva il volto sorridente? O quel non so che, apparso talora ne' tuoi sogni, simile a fanciullo con ali dorate? O è quella la stella che, quando sarai purificata dal dolore ed andrai in cielo, sarà

tua dimora e ti farà più bella? — Tutte queste domande sono molto poetiche, vi tirano in regioni indefinite. — E finisce: no, la fanciulla guarda lì perchè desidera salir presto in quella stella. —

Sicchè, che cosa è l'estasi della fanciulla? Una preghiera a Dio perchè la richiami in cielo; ed il poeta prega Dio di accogliere i voti della fanciulla. Tutto questo è ben concepito, rappresentato con molta freschezza ed anche con qualche movimento geniale.

Avete così veduto situazioni non sviluppate; ma, ho soggiunto, situazioni semplici. E queste si hanno, o quando non si è ancora penetrati nella vita, o quando la vita si è resa abituale. Situazioni estranee alla vita, come quelle del fanciullo e della fanciulla — protagonisti nelle poesie del Parzanese, — immagini più precise e più efficaci del cielo; oppure situazioni che spuntano nello stato normale abituale della vita, in guisa che non fanno sorgere nell'animo del popolo, o di chi si trova in quelle situazioni, niente che somigli a ripugnanza, a lotta, a trasformazione delle solite impressioni.

Tutte le poesie del Parzanese sono di questo genere; ce n'è almeno quaranta intorno al fanciullo ed alla fanciulla, fondate tutte sullo stesso motivo. Leggete la *Ninna nanna*, ricordate quella che vi lessi altra volta: ci trovate l'immediato contatto tra l'anima e Dio, essendo quell'anima di fresco venuta in terra, e pensa subito al cielo. C'è la morte di una fanciulla, che si parte dalla terra con la coscienza vuota, senz'altra immagine che quella della madre. Salita al cielo di stella in stella, le vanno incontro tutte le anime destinate a venire in terra e le domandano: che è la vita? Ed ella sorride, quasi per dire: la vita per me è stata un sorriso.

Da tutto questo nasce una forma che possiamo chiamare non biblica, ma virgiliana. E, più che di Virgilio, ha in sè l'impronta del cielo italiano, cielo puro, senza nuvole, sempre sorridente. È una forma penetrata di luce, di una chia-

rezza e plasticità tale che presenta concreto ogni oggetto e allontana tutto ciò che è vago e indefinito. Di più, vi traluce una tendenza a forma migliore, raggiunta qua e là, in qualche brano; ma, in generale, rimasta allo stato di tendenza. Lì è il difetto del Parzanese.

La chiarezza, la trasparenza delle forme diviene insipida quando non è accompagnata da una certa grazia e delicatezza, che è, permettetemi la frase ardita, come il profumo della chiarezza.

La chiarezza senza grazia e delicatezza è simile a fiore senza olezzo, — chiarezza grave e pesante, come quella di Metastasio. È necessario si schiuda come rosa che mandi profumo. Parzanese, negli ultimi tempi specialmente, quando conosceva meglio il greco, tende alla grazia ed alla delicatezza; ma, mi duole dirlo, non c'è una sola delle sue poesie che si possa chiamare per questo lato interamente perfetta come quelle di Leopardi. Quasi quasi, sotto a quella chiarezza, si sente un poeta che improvvisa al suono del suo mandolino; sembrano versi fatti lì per lì, essendo mancato il tempo e la serietà di alzarsi a quella forma che si può dire monumentale perchè dura come monumento. Ci trovate sempre qualche cosa di ottuso e superficiale che, certo, rappresenta il popolo; un popolo dotato di grazia e delicatezza sarebbe greco, molto poetico. Ma gli manca, anche con la sua bontà e sincerità, quel che di divino trovate nella Margherita di Goethe.

Tra un centinaio di situazioni, non un nome proprio. Sono situazioni astratte: la filatrice, la tessitrice, il fabbro, la fanciulla, il fanciullo, la campagna. Trovate sì una Maria, un Berto e una Rubina, ma con sì lievi tratti che non lasciano nessuna rimembranza. Il perchè è chiaro. La personalità non si sviluppa se non mercè un certo grado di coltura intellettuale. In un villaggio la temperatura è eguale, eguale il livello, quel ch'è Berto è anche Francesco, quel ch'è Maria è anche Rubina. Sì che ci troviamo innanzi un mondo ben circoscritto e determinato che si riproduce perpetuamente in

quelle poesie; ma da una parte non ha grazia e delicatezza, dall'altra non ha personalità, rimanendo un po' vago ed astratto.

Veniamo a qualche esempio. La *Filatrice* è una delle più belle poesie. È una giovane orfana, senza pane e senza tetto, che fila e fila per guadagnarsi stentatamente il vitto. Tutto è semplice in questa situazione, niente v'è sviluppato; vi si vede in tutta la sua pienezza il mondo di Parzanese, quale egli stesso l'ha riassunto in due parole: prego e canto. La preghiera è consolazione, il canto è consolazione; la forza di poter cantare in mezzo alla miseria, d'inginocchiarsi a pie' di un tabernacolo e far Dio consapevole dei propri mali, lenisce il dolore. Così in quel quadro di miseria penetra un raggio di felicità e di gioia.

La fanciulla sta filando e pensa di poter col suo lavoro raccogliere un gruzzoletto e diventare sposa:

Dote non ho nè panni,
E pur vo' farmi sposa;
Passati son tre anni
Che la mia man non posa.
Ma il tempo via sen va,
E il caro dì verrà
Che tanto il cor sospira.
Filatoio, gira, gira.
La vecchia madre in letto
Mi s'infermò due mesi,
E tutto un gruzzoletto
Di soldi per lei spesi.
Che fa? doppio lavor
Mandato mi ha il Signor;
Ai buoni figli ei mira!
Filatoio, gira gira.
Quando al mio Berto io penso
Dal cor la noia mi esce,
E il filo ognor più denso
Intorno al fuso cresce.
Berto è un modesto fior,
Dal labbro spira amor,
Amor dagli occhi spira!
Filatoio, gira, gira.

Un giorno un bel damino
Mi offerse stoffe ed oro...
" Va in là, giovanettino;
Mi basta a me il lavoro ".
Filo, se il sole uscì,
Filo al cader del dì;
Come Dio vuol, si tira.
Filatoio, gira gira.

L'ultima parte specialmente è fatta con molta grazia e semplicità.

Vi ho indicato le poesie che meritano maggiore attenzione, vi raccomando anche le *Memorie della fanciullezza* (85). Ora mi contenterò di conchiudere con una breve osservazione.

Parzanese certo vi offre un mondo suo, concorde, determinato, logico nel contenuto, nelle idee, nella forma. E quale valore daremo a questo mondo? Perchè esso rimane nelle basse regioni della scuola, nè ha potuto alzarsi a vera importanza? Se guardiamo i lirici francesi, ed il Manzoni, ch'è più vicino a quel mondo — essendo contenuto dei *Promessi Sposi* appunto il villaggio, — vi troviamo il popolo con la sua credulità ed ingenuità. Ma coloro che lo rappresentano non sono uomini del villaggio, estranei alla società moderna: con un'immaginazione felice cercano riprodurre quegli umili strati sociali. Leggendo, vi accorgete che scrive un uomo colto, il quale piglia di là i suoi colori; ma ha la mente rivolta alla classe colta, e cerca far penetrare laggiù un soffio dello spirito moderno conciliato con quelle credenze e con quei sentimenti. In ciò è proprio l'originalità di Manzoni, ciò lo rende sempre moderno. Béranger, Victor Hugo, Lamartine prendono il colorito da quegli strati sociali; ma, in questi casi, non è il poeta che cerca rendersi lui plebe; anzi soffia per entro alle opere loro uno spirito certamente trasformatore.

Parzanese ci dà un mondo chiuso con doppia muraglia cinese, determinato in quelle forme primitive e segregato in-

teramente dal resto. Se tutto ciò fosse artificiale, direi: mettiamo da parte il Parzanese. Eppure, c'è una cosa che rende interessante questo libro, ed è che l'autore è sincero nella sua rappresentazione. Nato nel villaggio, vivuto lì, con Virgilio e la Bibbia, pensa e concepisce con un grado di coltura maggiore di quello di coloro che chiama suoi figliuoli nella sua poesia *Il curato*. Non si può dire fondatore di un mondo poetico cavato dalle viscere stesse d'una società viva, come Manzoni. Egli trova il suo mondo, e, dotato di pietà e d'immaginazione, gli dà nuovi colori. Non lo chiameremo il poeta dei fiori e degli angioli, come lo chiamavano i suoi adulatori. Per esser tale, quantunque ad ogni pagina troviamo angioli e fiori, ci vuole estasi, entusiasmo, che non si trovano in lui. Nemmeno lo diremo poeta popolare com'è, per certi rispetti, qualcuno della scuola lombarda. Il poeta popolare non rimane passivo innanzi al popolo; innanzi a tanta ignoranza e miseria si commuove, cerca farvi penetrare raggi di un mondo superiore. Pietro Paolo Parzanese per noi è — come ho detto sin dal principio — il buono e pio poeta del villaggio.

LEZIONE XII.

La letteratura a Napoli.

(*Continuazione*)

Notizie biografiche di Niccola Sole. — Sue improvvisazioni — Poeta patriottico nel 1848 — Dopo il '48, di nuovo poeta d'occasione — Progressi tecnici — Vacuità di coscienza — Esteriorità del suo patriottismo — Esemplificazione.

L'ultimo nato de' poeti meridionali, de' quali ci occupiamo, fu Niccola Sole, il poeta lucano (86). Nacque nel 1821, anno sì memorabile nella nostra storia politica, e tirò innanzi fino al cinquantanove; vide appena l'alba del sessanta. Si rivelò poeta a ventitrè anni col *Carmelo*. Fu una novità questa poesia? Era annunzio di una novella parola per la Basilicata? No, Niccola Sole era già noto.

Dopo la solita vita del seminario, venuto in Napoli, rimase un anno nel Collegio Medico. Poi, infastidito di quegli spettacoli anatomici, cangiò obbiettivo, e ad un tratto si volse agli studi forensi. In poco tempo, fe' i suoi bravi esami, ebbe la sua brava laurea, e non volendo iniziare in Napoli una carriera preveduta lunga, andò a Potenza e fe' l'avvocato penale. Come avvocato era già noto quando pubblicò il *Carmelo*, nè vi farà meraviglia se ricordate che gli studi erano allora più rapidi, gli esami più facili, e si andava agli esami anche senza aver compiuto tutti gli studii.

Ma era anche reputato il più felice verseggiatore di quel tempo. Quando studiava medicina, — ed era direttore spirituale, o prefetto del collegio, Don Angelo Antonio Scotti, che lasciò fama sì triste di sè (87), — Niccola Sole improvvisava. A Senise, suo paese nativo, improvvisava; a Potenza improvvisava. Giunse colà una volta Regaldi, il famoso improvvisatore (88), ed il Sole gli contese il premio: il *Carmelo* non era un primo lavoro; ma l'epilogo di quel periodo della sua vita d'improvvisatore, una poesia seria come termine delle forme volgari del verseggiare improvviso, un'aspirazione a qualche cosa di più elevato.

Quali argomenti trattava Niccola Sole? Simili alle rime obbligate, argomenti che dava il pubblico, ne' quali egli, il capo pieno di Dante, di Petrarca, della Bibbia, gettava il suo arsenale ricchissimo di forme poetiche.

Sopravvenne il quarantasette ed il quarantotto, nuovi astri luminosi scintillarono, Pio IX, Gioberti, Lamartine. Quegli avvenimenti colpirono tutti, in breve tutto fu libertà e lega italiana, non parlandosi ancora di unità nazionale; e si nota la ripercussione di quegli avvenimenti nell'immaginazione del Sole. Di poeta vagante d'uno in altro tema, eccolo divenuto poeta patriottico, eco popolare di tutti que' fatti che, narrati in Basilicata, percotevano le menti del popolo. Egli fu come il segretario del piccolo cerchio sociale in cui si trovava.

Che cosa sono quelle poesie patriottiche? Inni, carmi, romanze, canzoni; rapido riflesso di tutto ciò che allora accadeva: inni di guerra, versi alle donne lucane, a' Siciliani ribellati, su' tanti piccoli episodii della rivoluzione, la Bolognese, il Gondoliere veneziano; e poi nel fondo gravi canzoni, a mo' di Petrarca, al Lamartine, al Gioberti, all'Italia.

Tempi brevi e fugaci. Vennero tempi tristi. Che fu allora di Niccola Sole? Patria e libertà non furono più parole in moda, presto sparirono dalle sue poesie; tornò ad essere poeta di occasione, vagante di tema in tema entro il cerchio della vita ordinaria. Lamartine venne a Napoli per curarvi la sua

salute, ed egli dette il benvenuto a Lamartine (89); morì Giulio Genoino, ed egli fe' un canto funebre pel Genoino (90); Giuseppe Verdi tornò in Lombardia, ed egli accompagnò la partenza con gentile commiato (91); Federico Castriota, grande avvocato di quel tempo, andato in Potenza, vi pronunziò una celebre arringa (92), ed il Sole pubblicò una poesia sull'eloquenza.

L'occasione non è scintilla che animi il poeta; la poesia nata con lei, muore con lei. Il Sole vagò così alla ventura, finchè al tramonto della sua vita, un anno prima di morire, percossa la sua immaginazione dalle grandi scoperte scientifiche, e sopra tutto da quella del telegrafo elettrico, vedendo compiersi fatti prima creduti impossibili, come l'unione dell'Europa coll'America per mezzo del filo sottomarino, sciolse il canto del cigno e compose l'ultima sua poesia, *il Filo elettrico*. Un anno dopo, tornò a Senise, e vi morì di una malattia, di cui già aveva sentito le punture qualche tempo prima.

Questa è l'esposizione, abbastanza succinta, di ciò ch'è contenuto ne' due volumi di poesie di Niccola Sole (93). Ho dimenticato una poesia ultima, quasi lenzuolo funebre gittato sul quarantotto, la canzone in morte di Alessandro Poerio, rimasa presso che celata a tutti, e che si può chiamare l'ultima voce del poeta patriota.

In tutte queste poesie c'è un contenuto? C'è una forma? C'è un progresso?

Non c'è poesia senza contenuto, ma parlo di quello che s'impossessa dell'anima del poeta, rimane fissato nella sua immaginazione, nol lascia più, diviene il suo mondo poetico. Vi mostrai che il buon Parzanese l'aveva, quantunque piccolo; ma non l'ha il Sole, e basta l'esposizione che ho fatta delle sue poesie per mostrarvi come egli non ha trovato niente che l'abbia fermato nella sua corsa vagabonda di occasione in occasione e sia riuscito a dirgli: sono signore di te.

E non ci è una forma, quell'impronta che dà alle sue produzioni l'anima investita da un contenuto che operi in

lei seriamente, quella che viene da un modo particolare di sentire, di pensare, d'immaginare, nella quale si rivela l'originalità. Troviamo forme varie, ondeggianti secondo le impressioni e le reminiscenze, non una di cui si possa dire: ecco la forma propria del suo ingegno.

Ho domandato anche se c'è un progresso. Parlando di contenuto e di forma, non intendo dire di cose cristallizzate; nell'uomo, come nella storia, c'è demolizione e ricostruzione d'idee e di forme, l'uomo invecchia e ringiovanisce, perde e ritrova la sua freschezza. Un poeta è fossilizzato quando rimane nel suo primo contenuto, nella sua prima forma: è creatore e poi imitatore, ripetitore di sè stesso. Or, se guardiamo qui alla parte tecnica, il progresso è innegabile. Nelle prime poesie, che tengono molto dell'improvvisato, c'è del negletto, del volgare, vi si vede un gusto non ancora formato. Andando innanzi, la forma diventa più spigliata, più corretta, più semplice, più prossima all'eleganza latina, tipo a cui cercava avvicinarsi di più.

Paragonate il canto *Al mar Jonio* come gli uscì la prima volta con lo stesso canto corretto dopo parecchi anni. Prima c'è maggiore vivacità con grandi scorrezioni; dopo il lavoro della lima, molte licenze sono abbandonate, e se è scemata la vivacità, vi han guadagnato la correzione e la castigatezza. L'ultima sua novella, *il Selim*, in cui cercò imitare Byron, contiene ottave perfette per verso e per metro.

Ma questo progresso della parte tecnica è un gioco esteriore, è il vestito; dietro di questo dev'essere la persona. C'è progresso della persona, vale a dire svolgimento intellettuale, morale, poetico, per cui giunga ad afferrare qualche cosa di serio ed in esso profondere tanta ricchezza di colori e di forme datagli dalla natura? Manca questo progresso dell'anima o, per dirla con parole più proprie in estetica, della coscienza e della serietà poetica. Non si tratta di colori e d'immagini, cosa esteriore; è il pensare, il sentire, l'immaginare, il volere, l'operare, tutta l'anima raccolta ivi ed armonizzata. È vero, in questa coscienza è sempre

un protagonista, per dir così, che domina; ora è il sentimento, ora il pensiero, ora l'immaginazione, ora il foco dell'azione, ora la virilità del volere. Ma intorno al protagonista è necessario sia tutto il resto, perchè egli solo non è il quadro, il quadro è tutto il resto, quello che si chiama uomo, e deve riflettersi nel protagonista.

Ebbene, che era nella coscienza di Niccola Sole?

Grande immaginazione, un arsenale inesauribile di frasi e colori, presi da' classici latini e greci, ed anche dalle recenti poesie di Leopardi e di Lamartine che avevano fatto impressione. Pure quelle forme svariate non giungono mai ad aggrupparsi intorno ad un centro, ed il Sole passa da una in altra senza fermarsi. Egli era poeta com'era amante. In tanti versi, non è una sola espressione di quello ch'è tanta materia di poesia, non desiderio, non possesso, non godimento. E quando parla a Psiche — sotto cui si cela il nome d'una donna, — non teme dirle che la sua anima è piena di larve vaganti e tutte le donne con egual diritto vi si contendono l'impero. Con la stessa facilità piglia Rosa e lascia Rosalia, piglia una forma e ne lascia un'altra.

Questa vita vagabonda dello spirito è degli uomini che non hanno vocazione, — e ce ne sono molti, — che non riescono ad avere uno scopo determinato, co'mezzi adatti a raggiungerlo. Move l'anima ciò che parte dall'anima, ciò che esce dall'immaginazione non può che vellicare per poco l'immaginazione. Anche di poeti mediocri si dice: qua e là sono lampi di poesia; e questi lampi non mancano al Parzanese, perchè quel suo villaggio e quel suo Dio era lui stesso col suo pensare e col suo sentire. Ma quando vi trovate innanzi solo forme e colori, avete un gioco d'immaginazione e nulla più. Sotto le forme splendide e ricche di queste poesie non è niente di serio che lasci impressione nell'anima del lettore.

Se ciò fosse solo nel primo periodo, non sarebbe male. E dirò, che tutt'i poeti hanno un primo periodo di vita in cui sono senza contenuto e senza forma propria, simili a

fanciulle che non concepiscono ancora l'amore e rimangono nel *rêve*: dominano allora le reminiscenze della scuola, il poeta si cerca e non si trova. Se Niccola Sole fosse stato tale nel suo primo periodo, quando improvvisava, nessuna maraviglia. Ma, dopo, il carattere della poesia, innestato nel carattere del poeta, si determina; gli avvenimenti lo spingono e gli dicono: Sii poeta patriottico, abbi un contenuto ed una forma.

Ho letto tutte queste poesie patriottiche. Quando gravi commozioni traggono il popolo dalla vita normale e lo sollevano ad una vita sovreccitata, nervosa, poche parole, pochi pensieri valgono a produrre grande impressione. Un popolano, Masaniello, che si gitta in mezzo alla folla e grida: fuori le gabelle! è più eloquente di Cicerone e di Demostene.

Ci era un complesso di parole e di pensieri, luogo comune di quella rivoluzione: l'Italia, la lega italiana, la libertà, la guardia nazionale, i tre colori, lo sbirro tedesco, il croato e il *Rataplà*, e il *Chi va là*, e via via. Che sono quelle poesie, cantate allora e ricantate, oggi dimenticate? E che sono queste poesie patriottiche del Sole? Ricca immaginazione che si avvolge intorno a quei luoghi comuni. Dovettero fare grande impressione a quel tempo; bastava la parola nuda per sollevare le masse: produssero effetto salutare nella sua provincia. Ma nessun'eco lontana n'è rimasa, nè a lui è stato dato nome di poeta del quarantotto. Poeta del ventuno fu il Rossetti, il poeta del quarantotto c'è stato, ma non sorse in mezzo agli avvenimenti, perchè quando l'azione scoppia, la poesia accompagna come musica, non crea. Il poeta del quarantotto nacque prima di quegli avvenimenti, ed il contenuto di essi fu da lui elaborato nel dolore e nel silenzio della meditazione: parlo di Berchet (94). Tutto quello che nel quarantotto fu azione, sentite fremere in lui come contenuto poetico; ciò che fu storico dopo, si sente in lui come mondo poetico. E questo, pare abbia sorpreso il poeta della Basilicata. I suoi studii, la sua educazione, il suo ca-

rattere non avean nulla che lo rendesse malinconico, triste, sitibondo di quel nuovo mondo poetico che doveva venire. Perciò non poteva essere creatore di poesia patriottica: sentiva la patria come quelli della sua provincia, rappresentava luoghi comuni con splendore di forme. Quelle poesie non lasciarono traccia, simili alle foglie della Sibilla che, pronunziato l'oracolo, si sperdono qua e là come il vento le porta.

Dopo il quarantotto, il contenuto patriottico va via dalle poesie del Sole con la stessa facilità con cui vi era entrato. Non solo non si trova niente di quel movimento nelle poesie posteriori; ma l'autore, sentendo che il suo più serio titolo di gloria era il canto *Al mar Jonio*, ebbe la crudeltà di mutilarlo e, per renderlo accetto ai tempi tristi venuti dopo, toglierne ciò che v'era di sentimento patriottico, specialmente al principio ed alla fine. Mutilava la sua creatura perchè l'atmosfera era cambiata, tornava poeta di occasione.

Per farvi sentir bene quel che ho detto in astratto, prenderò due delle migliori poesie di occasione, le più elaborate e che possono aspirare a certa importanza: quella sull'eloquenza e quella in morte di Alessandro Poerio.

Federico Castriota aveva pronunziato in Potenza una splendida arringa. Il Sole, commosso, scrive un carme sull'eloquenza (95). Lasciando da parte gli splendori della forma, è la storia dell'eloquenza come s'imparava ne' collegi, con quella superficialità, con quella volgarità. Vi vedete comparire Demostene ed Eschine coi Greci, Cicerone co' suoi Romani, poi la notte barbarica. Quando i processi furono resi di nuovo pubblici per iniziativa del Beccaria e del Filangieri, ricomparve l'eloquenza; ed ecco, accanto a Demostene e Cicerone, comparire nello sfondo il Lauria, il Borrelli, il Poerio, in ultimo, coronato, Federico Castriota (96).

Sarà un discorso, un racconto storico, una predica, non è una poesia. Perchè fosse poesia, dovrebbe esserci il sentimento dell'arte, il sentimento dell'eloquenza; e volendo fare

la storia, era necessario vivificarla, darle nuovo accento, nuova forma, sì che fosse innanzi a voi quel passato vivo, non ricordato. Parla di Poerio. Anch'io ho sentito il Poerio nella celebre causa di Longobucco (97), alla quale accenna il poeta, e se questi si fosse accostato all'argomento con sentimento poetico, quante immagini avrebbe destato in lui quel vecchio vivuto tanti anni in esilio, tornato allora dopo la seconda amnistia di Ferdinando II, e che, dopo sì lungo silenzio, faceva riudire la sua voce nel foro per una causa che interessava tutti, specialmente per la nobiltà e l'importanza delle famiglie di cui si trattava. Tutta quella gente non applaudiva già all'avvocato; ubbidiva ad un sentimento patriottico che non poteva rassegnarsi al freno ch'eragli stato imposto. Ebbene, ch'è il Poerio pel Sole? Gli sembra ora un lago, ora un rivo, ora una cascata:

E piano argenteo lago
Fra le chete giacenti ombre di un bosco
Talor parea, talor candido rivo
Che mormori per via, talor mugghiante
Vaporosa cascata...

Voglio ammettere che abbia rappresentato bene il Poerio; ma questa è poesia? No, è critica, è quel che fo io in questo momento, dicendovi le impressioni e i sentimenti che desta in me una poesia o un'orazione. Il critico anch'egli deve rappresentare sentimenti e impressioni; ma qui Niccola Sole espone un concetto molto volgare con paragoni abbastanza vieti. Qual'è il concetto volgare? Dominava la rettorica e si distinguevano tre specie di stile, piano o tenue, temperato, sublime. Ora vuol dire che Poerio maneggia da padrone ogni stile e per indicare, mediante un'immagine, lo stile tenue, dice *piano argenteo lago*, lo stile medio gli pare *candido rivo*, il sublime *mugghiante vaporosa cascata*. È un gioco di forme su fondo che non interessa abbastanza il poeta.

Vuole rappresentare Cicerone, — sempre da critico, non

da poeta. Conoscete il bel ritratto dell'eloquenza di Cicerone fatto dal Rollin, che allora andava per le mani di molti, citato anche nelle rettoriche.

Si diceva che nel vasto periodo di Cicerone comparisse il sorriso, il dolore e l'ironia anche; manca l'affetto, ed egli è soprattutto inetto al sublime. Il contrario è di Demostene.— Tutto ciò è detto in bellissimi versi da Niccola Sole:

Discoperta splende
L'arte di Tullio, e sè medesma esalta
D'attiche grazie circonfusa: in vaste
Dolcissime volute ondeggia e inoltra
Blandiente ed obliqua...
a volta a volta
Il sorriso e il sospir scoppiano in vaghe
Sfavillanti faville, e la sottile
Disperante ironia leggiadramente
Su que' periodi trabëati aleggia:
Ma raro arde l'affetto in quel diffuso
Uniforme seren, raro o non mai
Nel sublime ti avvieni: ella somiglia,
L'arte di Tullio, a la ricolma luna
Che d'armonica luce empie le valli,
I mari e il cielo.

Bei versi, ripeto, armonici; colori eletti; ma forma non abbastanza riscaldata dal sentimento.

Nella canzone in morte di Alessandro Poerio è il caso di vedere fino a qual punto vibrasse nel cuore del Sole la corda patriottica. Alessandro Poerio morì ucciso da una palla tedesca a Mestre, difendendo Venezia. Giunta la nuova in Napoli, tutti si commossero: napoletano, era amato e stimato da tutti, onorato come poeta: da poco era tornato dallo esilio. Si aprì una sottoscrizione per innalzargli una tomba a Mestre, e, in quell'occasione, Niccola Sole scrisse la canzone. Lasciò stare il principio con quelle generalità filosofiche del dovere di elevare tombe agli estinti, con le reminiscenze di Foscolo e di altri poeti, anche greci. C'è un contenuto, un nobile contenuto. Il poeta ha l'aria di dire:

A che poesie, musica, maledizioni ai tedeschi? Se volete onorare Poerio, invece di lasciare Venezia sola, correte a difenderla: la canzone finisce con una personificazione, Poerio parla ai suoi concittadini e li esorta a sostenere Venezia. Un bel concetto che, detto anche come l'ho detto io, farebbe impressione; ma il poeta deve farcelo sentire, non dimostrarlo come una tesi filosofica. Come qualche proverbio, — per esempio· aiutati che Dio ti aiuta, — non ha bisogno di esser dimostrato, così non vi era bisogno di dimostrare che gli Italiani dovevano amare la patria; era un assioma, nessuno l'ignorava. Ma quella rivoluzione, come le poesie di Niccola Sole, in gran parte nelle moltitudini era gioco d'immaginazione e, quando si trattò di sfogare il sentimento con musiche, processioni, crociate, tutti furono pronti; ai primi segni tristi, gli animi mancarono.

Il movimento fu fiacco, come fiacche sono le poesie patriottiche del Sole. Si trattava di far sentire quelle cose, non di dimostrarle; e questa poesia è una serie di argomentazioni per provare agl'Italiani che aveano il dovere di soccorrere Venezia.

Cogli operosi è Dio, nè volge il guardo
Sull'affanno del pigro e del codardo.

Son due bei versi, pieni di sentimento e fanno impressione. Ebbene, arrestatevi qui, non c'è bisogno di dimostrazione. Invece l'autore su questo pensiero ricama cinque o sei ottave. E quante sottigliezze per trovare argomenti! Non basta volere, bisogna operare, Dio poteva con un cenno fare il mondo e ci mise sette giorni, Cristo poteva con un cenno salvare gli uomini e volle venire in terra e soffrire per dimostrare all'uomo — notate — che non basta volere, è necessario operare:

Potea d'un cenno dal Caòs profondo
Chiamar la terra, e sette dì pur volle;
Potea redimer con un guardo il mondo,
E diede sangue sul nefando colle:

Onnipotente, Ei sobbarcossi al pondo
Della fatica e imporporò le zolle;
E noi, misero fango, abbietti vermi,
Vogliam francarne sonnolenti e inermi.

Segue a questo modo con altri argomenti. Avete una patria così bella, egli dice, e come non difenderla contro i despoti? — Voi capite che qui la poesia dovrebbe essere nel dare agli italiani il sentimento della bellezza del loro paese. Le alpi, il mare, il cielo italiano è roba comune; egli prima doveva sentire quelle bellezze, poi trovare una forma nuova, tale da fare impressione, e allora dire: andate a difendere questa bella patria:

Abbiam tre mari e l'Alpi a baluardi,
Abbiam le glorie de'l'età latina,
E l'isole e i vulcani e i più gagliardi
Genii, e del mondo la città regina,
Siam confortati da un april perenne,
Dell'Occidente abitiam l'Edenne...
Or dove son gli Arcangeli pugnanti
Sulle porte di questo Eden divino?
Ove i forti leon schierati innanti
A questo Esperio incantator giardino?
Qui non ascolti che querele e pianti,
E rampogne al tedesco ed al destino...
Ma con queste armi in che potran giovare
E l'isole e i vulcani e l'alpi e il mare?

Dunque, l'aprile perenne è la bellezza del cielo italiano, noi abitiamo l'Eden dell'Occidente. Ma che sono tutte quelle bellezze singolari? Nomi propri addossati l'uno all'altro, come le parole in un dizionario. L'autore enumera il mare, le alpi, i vulcani, come cose che non fanno impressione nel suo cervello, e perciò non potranno fare impressione su altri, mancato il sentimento. Vuol dire che gl'Italiani non difendono il loro paese e la sua immaginazione distratta corre al giardino Esperio, salta da un cielo cattolico a un cielo mitologico; mostrando così ricchezza di forme nell'im-

maginazione, non serietà nel contenuto che vuol rappresentare.

Ho distinto in questo poeta tre periodi, l'improvvisatore, il poeta patriota e poi di nuovo il poeta di occasione. Tre poesie rappresentano ciascuna uno di questi periodi: il *Carmelo* è l'epilogo del periodo dell'improvvisazione, il *Canto al Mar Jonio* l'epilogo delle poesie patriottiche, il *Filo elettrico* l'ultima voce del poeta vagante di argomento in argomento. Son tre poesie fatte con intenzioni serie, in esse fondava la sua speranza di gloria.

Quando da Potenza venne a Napoli ed ebbe contatto col Lamartine, col Verdi, il suo orizzontè s'ingrandì, all'ultimo tentò quella che si dice grande poesia. Aveva ventitrè anni, era tutto Dante e Bibbia, e l'ispirazione del *Carmelo* non gli venne dalla scuola lombarda. Bisogna tornare indietro fino al Monti ed al Varano; la scuola lombarda era contraria a tutte quelle cose bibliche, cercò rendere più umano e più moderno il cristianesimo, tagliandone la parte ascetica, il misticismo, il soprannaturale; volle accordarlo col sentire psicologico moderno, ed è ciò che rende quella scuola ancora viva. Niccola Sole toglie tutto ciò che può essere psicologico, umano, moderno, scrive il *Carmelo* con la mente piena di forme bibliche e dantesche, di simboli e leggende, di visioni e sogni. Vediamo come dipinge Maria. Maria, nel Manzoni, com'è bella, come si concepisce facilmente! Il Manzoni l'ha messa in comunione con gli uomini: c'è l'anima a contatto con un'altra anima. La Maria del *Carmelo* è una di quelle statue che trovate nell'Apocalisse, anche nel Nuovo Testamento, soprattutto nel Paradiso di Dante. Due cherubini le tengono sospeso sul capo un diadema di stelle, intorno e a'piedi sono angeli che — ad imitazione di Dante — intuonano il principio del *Salve regina* e di altre preghiere.

C'è poi una storia che, trattata a modo moderno, sarebbe assai pietosa, unica *oasi* che offra un po' di frescura in quel deserto detto *Carmelo*; la storia di Gesile e Gualtiero. Ge-

sile è una pagana che per grazia divina si sente tirata alla fede cristiana, — perchè la storia risale ai tempi delle crociate. — Una notte ella si pone in cammino e giunge ad un albero sotto cui per caso si trova il crociato Gualtiero. S'innamorano d'un amore celeste, Gualtiero le fa un fervorino e le dice: mentre si combatte, tu starai sul *Carmelo*, nel convento; se vivrò, sarai mia sposa, se morrò, saremo uniti in Dio. Ma, tu sul *Carmelo*, io sul campo di battaglia, le nostre menti s'incontreranno, i nostri cuori palpiteranno ad un tempo.

Ella va sul Carmelo. Colà giunge, dalle falde del monte il romore d'una battaglia, Gesile prega e vede il cielo aprirsi, salire Gualtiero fra gli angioli. Si slancia su d'un'altura, scorge Gualtiero presso a morire. Il guerriero leva gli occhi al monte e, incontrando lo sguardo dell'amata fanciulla, spira. Poco dopo anche Gesile muore, ed il tempo, conchiude il poeta, dissipò urna, gineceo, e pietre ed ossa.

Quante belle situazioni offrirebbe questa storia se l'autore avesse voluto sviluppare quell'amore anche pudico, se vi avesse messo sentimento, lasciando le forme prese a prestito. Come s'esprime egli?

Ai verecondi sguardi, a le tremanti
Parole di speranze uniasi il mesto
Gemir de la corrente, e la canzone
De l'uccel dei rosai!... Vergini stelle
Carezzavan la lagrima pudica
Dei fortunati! — E l'alba tremolava
Su le marine d'Oriente, e il primo
Riso del giorno imporporò gli amanti
In dolce atto di Ciel. —

Vedete il sole nascente, udite il mormorio delle acque, non vedete quello che dovreste vedere, Gualtiero e Gesile. I loro nomi vi sono, ma essi non lasciano impressione, ed era pur lì la situazione drammatica che l'autore doveva rappresentare.

Questo non è difetto del Sole, è tutto un sistema, il si-

stema delle forme bibliche. C'è un tempo in cui l'intelligenza non giunge a concepire idee in sè stesse, ed ha bisogno di simboli che non sono viluppo ma velo, attraverso il quale si può vedere l'astratto. Così comprendete l'Antico Testamento, nel Nuovo essendo già un nuovo spirito di amore, di carità, di pace, che non ha bisogno di velo; così comprendete anche il Paradiso di Dante. Ma rappresentare a quel modo una persona viva, è fare di quelle statue che compariscono nell'infanzia dell'arte, semplici busti, le mani unite al corpo, gli occhi senza sguardo; esseri cristallizzati, di cui l'anima rimane ignota.

Tutto il carme, se lo leggete, è fatto a questo modo, contenuto biblico in forma moderna. In Dante, nella Bibbia quel contenuto ha una forma corrispondente, una forma semplice e naturale. Lo scrittore non dubita punto di quelle visioni che vuol rappresentare, parla con ingenuità fanciullesca. Se uno scrittore di que' tempi dovesse rappresentare Gesile, direbbe qualche breve parola pronunziata, secondo la tradizione, da lei, e la risposta di Gualtiero; non andrebbe cercando le acque mormoranti, il sole che nasce. Invece qui vedete un autore moderno nella forma ed un contenuto antico al quale non si dà novella vita.

Ma dovete pensare che, quando scrisse il *Carmelo*, Niccola Sole aveva ventitrè anni. Verrà tempo che le braccia di quella statua si moveranno, gli occhi acquisteranno luce, le forme diventeranno più libere, egli troverà un contenuto che gli darà più sincera ispirazione.

Ed avremo, non i canti patriottici, ma il canto della sua provincia, il *Canto al Mar Jonio*, nel quale, fra le impressioni e le memorie del suo paese, si affermerà poeta lucano. Più in là, il movimento scientifico avrà nell'immaginazione del Sole una ripercussione non senza importanza, degna di essere studiata.

Di queste poesie parlerò nell'altra lezione, e vi darò anche la conclusione dell'esame della coltura meridionale.

LEZIONE XIII.

La letteratura a Napoli.

(*Fine*)

Il *Primato* del Gioberti e il *Canto al Mare Jonio* di Niccola Sole — Esposizione di questo canto — Mancanza di vita: splendore di forma — Il *Filo elettrico* — Il difetto del Sole è quello di tutta la coltura meridionale di quei tempi: leggerezza e vacuità — Letterati e letterate e famiglie letterarie a Napoli — La genialità, che mancava alla letteratura, si manifesta nella musica napoletana.

Nel 1843, dopo l'ecletismo di Cousin e il panteismo alemanno, qualche anno prima che si radunasse a Napoli il Congresso degli Scienziati, e che si cominciasse a parlar d'Italia con un po' di libertà, giunse qui, e produsse profonda impressione, un libro intitolato *Del Primato Italiano.* Era la voce di un esule, il quale, mentre in Italia dominavano opinioni di decadenza e sfiducia, tentava rialzare gli animi, sostenendo che questa terra, maestra una volta delle genti, doveva ripigliare il suo antico posto. Come sapete, Gioberti andava a cercare le origini della civiltà italiana ne' Pelasghi, ne' Tirreni, nella Magna Grecia. Per lui, Pitagora era il primo che, astro solitario nel cielo pagano, aveva presentito il cristianesimo. La civiltà cristiana seguì la greco-latina; ed egli chiamava decadenza quello che generalmente era detto civiltà, cioè la civiltà protestante, chiamava progresso quello

che appariva decadenza, il cattolicismo. Divise gli uomini in due parti, ortodossi ed eterodossi, cattolici ed acattolici.

Immaginate che impressione queste idee produssero in Italia, specialmente perchè in quel tempo si levò un altro astro sullo orizzonte, Pio IX, che prometteva avviarsi alla conciliazione tra la fede e la scienza, tra l'immobilità e la libertà. Or prendete un giovane a ventisei anni, pieno d'immaginazione, ricco di forme poetiche, come Niccola Sole, mettetelo in quell'atmosfera, fatelo navigare pel mar Jonio, e non vi sarà difficile comprendere tutta la folla di memorie e di dolori che dovè assalirlo (98). Navigava lì onde si vedono i monti calabresi e lucani, que' luoghi che Gioberti celebrava come culla della civiltà europea. Potete indovinare le sue rimembranze, richiamandovi a mente le idee del Gioberti ed innestandole nell'emozione del poeta. Qui abitarono i Tirreni, qui vennero i Pelasghi, aurora della civiltà, qui fu la Magna Grecia, sede del sapere italo-greco. Da quella forte razza uscirono i forti spiriti che incivilirono il mondo, quelle fantasie produssero Giove, Apollo, Venere, Cupido e tutto l'Olimpo. In que' luoghi ove ora è melma, ove dimora la febbre, sorgeva Metaponto, Eraclea, Locri, Crotone, Elea; qui ebbero vita Milone Crotoniate, Archita, Caronte, Ocello, Orazio: qui erano i portici e gli oracoli e le scuole de' Pitagorici.

Vedete subito che, nel canto del mar Jonio, sono tutte quelle memorie raccolte dal poeta quasi in un mazzo o, come dice lui, in un concento: memorie accoppiate con un doloroso *eheu mihi, quantum mutatus ab illo,* con un doloroso presente.

Sul proscenio è il mondo italo-greco, come è concepito dal Gioberti; dietro, nello sfondo del quadro, gli uomini ferini prima del Diluvio, che provocarono la collera di Dio, il mar Jonio forse unito a quello che dovè bagnare i luoghi ove ora è il Sahara, poi Tirreni e Pelasghi, passaggio della civiltà greco-latina di cui quei luoghi non davano più vestigio.

Dopo, barbarie, desolazione, morte; Svevi, Normanni, Spagnuoli, il tempo in cui viveva il poeta, — tutto un lungo nefasto periodo, che rese que' luoghi, una volta così fiorenti, sede di febbri. Tra le immagini d'un periodo rozzo, ferino, ed un' elegia, un lamento malinconico, è la risurrezione della Magna Grecia, ispirata dalla contemplazione del mar Jonio.

Mi sbrigherò subito di ciò che ho chiamato sfondo del quadro. Da quelle tenebre antiche che involgono popolazioni selvagge e il Diluvio e Tirreni e Pelasghi, poteva erompere qualche accento sublime; ma tutto ciò è indeterminato e sbiadito innanzi all'immaginazione del poeta. Sono antecedenti prosaici e null'altro.

E dopo? Dopo, se avesse potuto avere la libertà di spirito necessaria, avrebbe compreso che non bastava lamentarsi o, se volete, bastava una strofa pei lamenti. Invece abbiamo, e per quasi mezza la poesia, una ripetizione querula di quel concetto: *et seges est ubi Troja fuit*; dove fu la Magna Grecia sono maremme e febbri; concetto ripetuto in mille guise, lamenti cui manca serio contenuto. Quale contenuto? Niccola Sole non aveva libertà sufficiente di spirito per immergersi nelle memorie al punto di domandare: perchè quelle ricche città ruinarono? Come avvenne la mutazione? Colpa degli uomini o colpa del tempo? È naturale che un animo libero e preso d'amor di patria avrebbe subito trovato in quella sterilità il segreto della decadenza, gli sarebbe apparso innanzi il feudalismo, la monarchia, il vice reame. Ma avrebbe toccate tante ragioni, tante memorie che, nel 1846, un uomo, il quale non avesse voluto romperla col suolo nativo ed andar via, non poteva trattare liberamente.

Esaminiamo piuttosto la ricostruzione d'una civiltà che brillò la prima volta ne' luoghi ove navigava il poeta. Qui nomi e forme, da parte Caronte ed Archita, dall'altra Orazio ed Ocello, qui portici ed oracoli e le scuole pitagoriche, là Apollo, Venere, Ercole, le Nereidi; nomi e forme che

balzano innanzi all'immaginazione senza legame, stelle senza cielo. Quando manca il cielo alle stelle, quando manca lo spazio in cui tutto si riunisca ed aggruppi, avete lampi sparsi qua e là, ma che non presenteranno mai immagine d'un mondo unito ed organico. Che avrebbe potuto essere questa poesia, lo mostra un luogo ove il poeta trova il cielo e tende a formare un gruppo; ed è quando parla della grande immaginazione del popolo italo-greco, da cui uscì tutta la mitologia.

. . . qual forte
Popol vi stette, splendido, gigante,
Immaginoso! Eran per lui le nubi
Popolate di eterni: alberi, laghi,
Fiumi, boschi, dirupi eran d'arcane
Intelligenze alberghi. Armonïose
Nereïdi quest'acque ivan fendendo;
Fuor da l'intime selve uscian le ninfe
Al niveo lume, onde ridea Diana,
Fatidiche cortine ondavan lente
Sul limitar de'Delubri; perenni
Ardean le fiamme sul riposto altare.
Ridea l'Olimpo su quest'onde aperto,
O radïante mare, e tu parevi
Anfiteatro azzurro, a cui spalliera
Eran verdi colline, ardue montagne
Greche, Japige, Sicule, Lucane,
E di Morea le balze; anfiteatro,
Ove fragranti de l'elisia rosa
Scendean gli eterni a visitar la terra;
Lucenti cocchi ivan per l'aria, ignote
Melodie da quest'onde uscian, rapite
Da'Zefiri fuggiaschi e da'Favoni.

È il solo gruppo in questa poesia, la sola immagine d'insieme che il poeta ci dà del mondo italo-greco.

Il gruppo è bello, c'è specialmente la scena stupendamente costruita perchè presa dal vero: quel mar Jonio, che con le montagne greche, japigie, lucane forma come un anfiteatro, dove scendevano gli dei per conversare co' mortali; non si dimentica più. Ma la scena richiede un'azione, ed

è qui il debole del gruppo. Ricordate i gruppi danteschi nel Limbo e il gruppo di Santa Croce ne' *Sepolcri* di Foscolo. Nel Limbo le anime degli antichi sapienti sono aggruppate; e che cosa le fa rimanere nella memoria? Il poeta non deve incidere sulla fronte di ogni persona il nome, i caratteri, la vita; se tutto fosse inciso, tutto sarebbe sbiadito. Ma sulla fronte delle più importanti figure deve imprimere un marchio che le renda immortali. Così fra tanti poeti e sapienti non dimenticate il Socrate, l'Aristotele, l'Omero di Dante; non dimenticate colui che sovra gli altri come aquila vola, nè il maestro di color che sanno. In Santa Croce avete lo stesso: Foscolo con pochi versi ha messo un marchio indelebile sulla fronte di alcuni di que' grandi colà raccolti. Ciò manca qui. Che cosa sono le Nereidi, le cortine che pendono innanzi ai tempii, le fiamme che ardono sugli altari? Sono esposizione secca di fatti; così si esprime un archeologo, così non si esprime il poeta. Ecco perchè non rimane altro in noi che la scena immaginata con freschezza e ispirata dalla contemplazione di que' luoghi.

Bisognava pure che dal gruppo si staccasse il protagonista; altrimenti si sarebbe avuto un quadro senza figura.

Il poeta trova una figura gigante in quelle memorie, e potete supporre quale, ricordando le idee del Gioberti. È Pitagora; e se guardate come l'ha dipinto il poeta nella sua esteriorità, c'è quanto basta per vedervi innanzi una statua.

> **Sparso le nivee chiome a l'aura erranti,**
> **Negli ampi seni del suo pallio avvolto,**
> **Per queste prode solingo vagava,**
> **Converso a lo stellato etere; ed era**
> **Una lira il creato, un infinito**
> **Ocean di splendori e d'armonia.**

C'è tutto Pitagora con la sua credenza nella danza delle stelle, lo vedete meditare avvolto nel pallio e indovinare le ignote vie del cielo. Ma, prima, abbiam visto la scena e mancava il dramma; qui c'è il vestito, lo scenario, manca la si-

tuazione. Non basta rappresentare con ricchi colori l'immagine perchè questa sia vivente, bisogna situarla, coglierla nella vita, e la vita è azione.

Modello del Sole, nello scrivere questo canto, è stato il carme dei *Sepolcri* di Foscolo. Anche Foscolo cerca ricreare Ilio; ma ciò che rende immortali i suoi versi è la situazione, perchè non contento di delineare la figura di Cassandra, l'ha messa in azione, l'ha fatta parlare; le ha fatto esprimere sentimenti ed idee di quell'età passata per sempre; in Cassandra è tutta Ilio.

L'autore qui discorre, non fa poesia; e quando dice che Pitagora noverò le vie del cielo, creò la musica, e la musica delle sfere fu il principio da cui uscì l'arte greca, pare abbia messa in versi la prosa di Vincenzo Gioberti.

La poesia non è discorso, non è nemmeno la semplice immagine, è moto, è vita. Chiamare Pitagora astro solingo del paganesimo, martire del pensiero, precursore del cristianesimo, di Tommaso d'Aquino, è astrazione, non azione; ragionamento, non poesia.

Gli è che per ricreare il mondo italo-greco non bastava parlare di Nereidi e di Olimpo, di Pitagora e di Metaponto, bisognava essere entrati in tutti i penetrali della scienza. Manca qui l'impressione di seria e profonda coltura. Ne' poeti tedeschi di secondo ordine — lasciando stare i sommi — vedete moversi que' tempi e quelle cose assai più che nella immaginazione del poeta lucano, perchè quella poesia è figlia di una scienza nuova, di un nuovo contenuto ignoto a Niccola Sole. Della Magna Grecia rimangono nomi, Pitagora, Archita, Milone; rimangono forme, colonne, portici, oracoli, scuole. Forme vuote, che, per rivivere, han bisogno di nuovo contenuto.

Nessun poeta può dar vita a un contenuto passato; si può far versi greci e latini, non poesia greca e latina, perchè quelle lingue sono morte, quella vita è morta. Che cosa fa bello, per esempio, il *Caronte* di Dante? Quel personaggio non è più personaggio mitologico, Dante lo ha ricreato. Che

cosa rende bello il *Prometeo* di Goethe? Non è quello di Eschilo; il poeta gli ha dato nuova vita. Che cosa rende interessante Pigmalione, Psiche ed altre figure mitologiche? Questo, che ci appariscono dotate di nuovo significato; così, nella bella poesia del Matthisson, Pigmalione che ci si presenta in atto di dire alla pietra: svegliati, parla, piangi; e la pietra si sveglia e parla, — è l'arte che nasce (99). Altrove Psiche e Cupido ci mostrano il cielo che si fa umano; gli dei che, lasciate le mostruose forme egiziane, pigliano quelle della persona umana.

Or, se Niccola Sole si fosse addentrato nel movimento scientifico moderno, e di là avesse cavato contenuto nuovo per le forme di cui è pieno il suo canto, avrebbe fatto cosa bella: invece, in bella veste, ha messo contenuto volgare, che non produce impressione.

Dopo il *Canto al Mar Jonio*, Niccola Sole compose le poesie politiche di cui vi ho parlato e, negli ultimi anni della sua vita, si trovò in altra atmosfera che scosse la sua fantasia. Allora scrisse il *Filo elettrico*, canto del cigno. Chi farà la storia del secolo XIX, si troverà innanzi non solo avvenimenti meravigliosi, ma anche progresso scientifico più meraviglioso. Tutto ciò che di più splendido ha prodotto la scienza moderna è aggruppato nella prima metà di questo secolo; l'elettrico, il magnetismo, scoperte meteorologiche, geologiche, astronomiche, fisiche; il vapore, il telegrafo, i *tunnels*, il dagherrotipo. È un complesso di meraviglie per le quali noi non proviamo sentimento di orgoglio, che pur sarebbe giusto, perchè ci siamo trovati in mezzo ad esse. L'impressione prodotta da tante scoperte, ricorda l'entusiasmo della Rinascenza, quando cadeva il velo che aveva coperto il mondo antico: entusiasmo che fa della storia di quel tempo un inno al pensiero umano, alla civiltà.

Si annunziò, tra le altre cose, volersi congiungere l'Europa con l'America mediante il filo elettrico, e non vi sarà difficile immaginare l'ammirazione da cui tutti furono colpiti, se ricordate che impressione fece la notizia che la con-

giunzione era compiuta. Quell' annunzio ispirò un canto a Niccola Sole, canto che, come comprendete, doveva essere un inno alla scienza, al pensiero. Egli ci ha introdotto una macchina vieta. Mette per base che la terra è, come l'Egitto per gli Ebrei, luogo di prova e di passaggio; che l'uomo è esule, destinato ad accostarsi sempre più alla vera patria. Intorno a questo concetto, che trovate in altri poeti meridionali, pone personificazioni di virtù e passioni, — la fede, la scienza, la speranza, la paura, il dolore, esseri simbolici. Sente egli tutto questo? In una poesia non si tratta di vedere quanto c'è di vero e quanto di falso, ma quello che è sentito e quello che no, e se c'è sentimento è vera poesia.

Volendo mettere d'accordo la Bibbia ed il progresso, dice che essendo l'uomo stato redento, non è peccato quel che fu dichiarato tale in Adamo e nel Prometeo mitologico. Dio non proibisce più di gustare il frutto dell'albero del bene e del male, l'avvoltoio non rode più le viscere di Prometeo. Il progresso della scienza, lo sviluppo delle forze interne dell'uomo, mostrano che egli è redento e si avvicina a Dio; il dolore stesso è l'aspirazione di chi si sente pellegrino quaggiù e vorrebbe raggiungere l'infinito. Il dolore

È l'ombra antelucana, è la feconda
Necessità che gli esuli affatica
Ai dolci soli de la patria sponda:
È il gran sospiro, è la mestizia antica
Del finito anelante a l'infinito,
È l'elegia dei generosi amica:
È l'ansia de l'Amor che va smarrito,
E al mare de l'amor volge il cammino,
Come fiumana per dirotto lito!
Oh venga il regno de l'amor, divino
Padre d'amore! Oh le disperse tende
Ne' suoi campi riponga il pellegrino!

Se questi non fossero versi isolati, se divenissero il sostrato della poesia, e l'autore sentisse veramente ciò che

esprime in essi, ne sarebbe venuta una poesia nuova ed originale. Ma que' versi sono semplice macchina. L'autore ha preso dalla scuola lombarda solo i colori; parla di angeli, di cielo, di Cristo, di pellegrinaggio in terra, come di Venere, di Cupido, di Apollo, semplici ornamenti. Perciò quello che ho detto macchina, rimane come accessorio e ostacolo; perchè tutto ciò che non è sostanza poetica, diviene ostacolo: è la parte fredda, appiccicata.

Dopo, gli brilla innanzi alla mente un'idea da cui avrebbe potuto cavare le più belle effusioni poetiche. Non è vero che la scienza distrugge la poesia; distrugge un vecchio contenuto poetico e ne crea uno nuovo. Che vi dice questa rapidità con cui la parola passa d'Europa in America? Che vi dice la rapidità del moto della locomotiva? Voi rispondete subito: è maggiore impulso alla civiltà, è la libertà, la fratellanza de' popoli. Siffatto contenuto sarebbe stato assai interessante, se i tempi in cui viveva il poeta gli avessero permesso di volare a quest'altezza e con quest'indirizzo.

E guardate com'è innegabile l'influenza nefasta dell'oppressione e del dispotismo sul pensiero; guardate come l'autore devia da quelle idee mentre si accinge a svolgerle. — La fratellanza de' popoli si riduce alle missioni cristiane nella Cina, avendo allora i cinesi aperto i loro porti agli europei, dopo lunga lotta contro gl'inglesi. E poi? Era in voga la traduzione d'un libriccino inglese, — la *Capanna dello Zio Tom* della Beecher-Stowe, destinato a destare pietà per i negri. Ed il Sole si occupa de' negri, mentre ci era tanto da fare pe' bianchi, e scrive un'esortazione all'America per la liberazione degli schiavi. Pure, se ci fosse sentimento, questo brano accrescerebbe la vivacità della poesia; ma sono semplici frasi, gettate lì, e in cui i negri sono mostrati quasi in atto di aspettare il *sorgi e cammina* dall'Europa.

Così la poesia è guastata da doppia corrente non intimamente legata con lei, — la *macchina*; e poi impeti lirici,

che domandano il loro contenuto immediato e l'autore rende sì generali che non potete appassionarvene.

Volete vedere che sarebbe questa poesia, se l'autore avesse voluto fare un inno alla scienza? Vi sono versi, soli degni di rimanere perchè rappresentano in un gruppo l'attività straordinaria del nostro secolo. Non quando l'autore fa dell'America una vergine e dell'Europa un'Antiope; ma quando rivela le meraviglie della scienza. L'uomo l'esule sulla terra,

— Scendi! — ha gridato a la saetta, e muta
Da la discarca nuvola materna
Ai piedi suoi la folgore è caduta.
Ha le pupille immerse oltre la eterna
Regïon de le nubi, e visitati
Ha gli archi, Iddio, de la tua casa eterna!
Ed i tuoi mondi d'oro ha numerati
Sparsi a migliaia per l'azzurro smalto,
E i corrucci degli astri ha profetati.
— Vi aprite! — ha detto a le montagne; ed alto
Il suo carro tonò per le profonde
Viscere del granito e del basalto!
Ha detto al foco: — Per lontane sponde
Portami! — E il foco obbedïente al freno
Rigò fugando le campagne e l'onde!
Ei dell'Istmo Eritreo tenta il terreno;
E di due mari esulteran, confuse
L'onde fra poco in un fraterno seno!
Ei nel cor de la Terra il guardo intruse,
Fino a l'intimo foco, e le diverse,
Metamorfiche età n'ebbe recluse!
Ei ne l'occhio de l'uom l'occhio converse,
E indisse il sonno: e, suddito modesto,
Visioni e responsi il sonno aperse.
Ed ei disse al Pensier: " Come per questo
Frale che alberghi, circola pel mondo
Ne'metallici nervi, ond'io lo investo! „
E il mio pensiero, o Dio, pel mar profondo
Va, se le vie ragguaglio in tempo eguale,
Che per l'atomo infermo, in cui lo ascondo.

Ecco un bel brano di nuova e vera poesia, la quale rappresenta l'entusiasmo per la scienza che allora empiva gli

animi. Ma Niccola Sole non si contenta di questo, e corre appresso ad un macchinismo vecchio e sbiadito.

La verità è che Niccola Sole incontra una poesia di cui oggi ancora abbiamo solo l'alba; la poesia della scienza e della realtà. Il *Canto al Mar Jonio* è tutto un passato in cui scava il pensiero; il *Filo elettrico* è un avvenire a cui tende la scienza e la civiltà. C'è la fonte della nuova poesia, manca il sentimento dell'importanza di essa, ed il poeta le si avvicina come Giulio Genoino a soggetti comuni (101); di una nuova e grande poesia ha fatto una poesia d'occasione. La scienza era venuta per distruggere il vecchio materiale poetico; egli canta la scienza ponendole intorno tutto quel materiale.

Il difetto del Sole è difetto di tutta la coltura meridionale: vuota immaginazione, vuoto sentimento. Nell'alta Italia era un nuovo contenuto, anzi carattere proprio della letteratura italiana era che, mentre cadeva il vuoto formalismo arcadico e secentistico, risorgeva un contenuto patriottico e civile che doveva ridare sanità e vita. Ma questo contenuto nel mezzogiorno non trovò resistenza la quale pure è vita; trovò debole eco, fu accettato in tutte le sue contraddizioni, Byron e Leopardi, Lamartine e Manzoni, Guerrazzi e Mazzini, Giusti e Gioberti vi si trovano insieme. Tanta roba così diversa e incapace di coesione non può fare impressione, è debole apparenza senza forza e profondità, e nel Mauro, nel Padula, nel Parzanese, nel Baldacchini, nel Sole, accettata così, mostra leggerezza di contenuto.

Eppure, nessuna parte d'Italia era così colta allora come Napoli; nessuna dove l'erudizione e la dottrina fosse più segnalata. Carlo Troya, Niccola Niccolini, Pasquale Galluppi, Ottavio Colecchi, Roberto Savarese (102), erano uomini che, anche se il loro contenuto non era originale, lo avevano riccamente e dottamente sviluppato. E, come suole avvenire quando la coltura è molto sparsa, c'erano famiglie intere date alle lettere. C'erano i Baldacchini, di cui vi ho parlato, i Dalbono ancora viventi, Cesare notevole per erudi-

zione e purezza di forma, Carlo Tito di cui, se mi permettete il paragone, io dirò ch'è il più napoletano de' napoletani, come fu detto di Palmerston che era il più inglese degl' inglesi. E lo chiamo così, non solo per la materia di studii in cui si è immerso, tutti soggetti cavati dalle nostre storie, ma anche per la natura immaginosa e vivace, per l'abbondanza e facilità di forma, caratteri del napoletano (103).

Anche molte donne si occupavano di lettere, segno certo di coltura molto sviluppata. Attorno alla Guacci vedevi Irene Ricciardi, Adelaide Dalbono appartenente alla famiglia di cui ho parlato testè, Virginia Pulli (104). E non posso dimenticare una donna, le cui ceneri giacciono fuori della sua terra natale, Laura Beatrice Oliva (105). Nè posso ricordarla accanto a Maria Giuseppa Guacci senza dirvi una mia impressione.

La Guacci vuol fare l'uomo con le sue aspirazioni alla scienza, la forma severa, gli argomenti elevati, la gravità e solennità del dettato: in lei non sentite la donna. — Proprio di Laura è il femminile. Non già che anche lei non abbia avuto velleità di trattare gravi argomenti; ma anche allora sentite non so che di molle e di idillico; scrive una mano gentile di donna. Soprattutto trovate in lei gli affetti di famiglia: parla a' suoi bambini, all'anima del suo Vittorio, fa il ritratto delle sue bambine, è tutta amore pel suo sposo. Non dirò che tutto sia uguale e corretto; ma la forma è semplice, chiara come specchio, talora affettuosa, sempre sincera. M'è venuta innanzi una sua breve poesia, ed è fra le vere poesie liriche meridionali, dove sia una situazione (106). I poeti del mezzogiorno corrono a temi astratti, la libertà, la fratellanza, la scienza, le nazioni, il mondo e via via. Una situazione ben determinata da cui erompa la poesia, non l'abbiam quasi mai trovata.

Era il 1850, la reazione imperversava, il Mancini era esule, Laura era rimasa nel suo paesello. Ebbe occasione di mandargli il ritratto, accompagnando l'invio con versi nei

quali sentite subito la donna. Si mostra come invidiosa di quel dipinto che va in paese libero. Sentite tutto l'anelito di una donna che volge risoluta le spalle a Napoli e va tra le alpi, a cercarvi non solo l'affetto domestico ma anche libero cielo.

Segue il ritratto con l'immaginazione:

Parmi involarsi rapida
La vela fuggitiva:
Pel flutto solitario
L'alma di riva in riva
Ne segue il corso rapido
Col lungo suo sospir.
O terra ove il Cenisio
D'italo sol s'indora,
E novi allori a cingere
Ti specchi nella Dora,
Ove respira l'esule
Dal lungo suo soffrir,
Dove ancor pura e vergine
La libertà si abbella,
E splende in ciel d'Italia
Come d'amor la stella;
Tutt'i miei voti or volano
A riposarsi in te.
Che val se il ciel di fulgidi
Raggi qui adorni il manto,
Se il suol di vaghi e splendidi
Perenni fiori ha il vanto,
Se l'onda limpidissima
Venga a lambirmi il piè?
Piena e di lai. di fremiti
L'aura che par sì pura,
E se lo sguardo innalzasi
Al riso di natura,
Ecco Sant'Elmo sorgere
Fantasma a noi feral!
Sua vaga prole e tenera
Non vanti qui la madre;
La destra inesorabile
Che già percosse il padre,
Per essa ancor più vindice
Prepara il rio pugnal.
O miei diletti pargoli,
Da tant'orror fuggiamo;
Fra il mormorar de'zeffiri
Il fervido richiamo
Dell'amor mio già sembrami
Intenta d'ascoltar....

Certamente, se vi si desidera più seria elaborazione di contenuto, qui si trova una chiarezza, e una sincerità che invano cercammo nelle forme sì ricche e piene di colori di vari poeti di cui abbiamo parlato.

Tutta questa coltura non è più e non ne sopravviverà nulla. Crudele sentenza; ma già sancita dal tempo. Mi sono immerso lì dentro, ho studiato quei poeti con amore, ed ho trovato immaginazione vivace, sentimento musicale, abbondanza di forme, ricchezza di colori, non quel contenuto serio che fa viva la poesia. Qui si rappresentava la Sila, il villaggio, i briganti, i negri, le missioni, tanti altri oggetti

scoloriti; nell'Alta Italia Manzoni, d'Azeglio, Mazzini, Guerrazzi, Giusti sviluppavano tutto un contenuto nazionale con quella diversità di tinte e di gradazioni che testimonia la vita. In Napoli la letteratura era ancora metastasiana.

Mi direte: Dov'era dunque la genialità meridionale? Bisogna esser vivuto in quei tempi per capire che cosa appassionava le moltitudini, che le faceva fremere. L'*Iride* era letta da pochi, le gare tra puristi e romantici rimanevano in piccolo cerchio. Ma l'annunzio della *Norma* o del *Barbiere* commoveva tutta la città: era il tempo glorioso di S. Carlo. Dalla poesia secentistica ed arcadica uscì la musica, — che ebbe qui la sua culla; — ed allora questa terra era ancora la terra di Paisiello, di Pergolese, di Cimarosa: c'era Zingarelli, c'era Bellini; qui si educò Rossini, qui Donizetti. — Ecco dove era la nostra genialità! Tutta quella ricchezza di colori e di forme senza contenuto, si esalava per via dell'orchestra. Contentiamoci, perchè non è piccola gloria. E, chiudendo queste lezioni sulla letteratura meridionale, dirò che la storia della genialità napoletana non è quella che ho fatta io. La vera storia aspetta ancora il suo uomo; sarà un grande lavoro che onorerà il nostro paese, sarà la storia della musica, e chi la saprà tracciare, non seguendo le orme di Pier Angiolo Fiorentino che la sminuzzò in articoli da giornale (107), coprirà di gloria il suo nome.

NOTE

ALLE LEZIONI V-XIII

Avvertenza. — In generale, pel periodo della letteratura napoletana di cui si tratta in queste nove lezioni, copiosi elenchi di autori e di titoli, ed anche estratti di opere, si trovano nei due grossi volumi di Pietro Calà Ulloa, *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du Royaume de Naples*, Genève, Cherbuliez, 1858-9. — Sfortunatamente, l'autore aveva un assoluto aborrimento per le date biografiche e bibliografiche, e i giudizi suoi sono tutti assai vaghi e, per lo più, di uniforme intonazione laudativa. Di alcuni dei poeti e letterati napoletani (il Rossetti, la Guacci, la Turrisi Colonna, A. Poerio, il La Vista, il Puoti) discorre il Settembrini, *Lezioni di letter. italiana*, vol. III, cap. CV, *Il gruppo napoletano*, e, pel Puoti e la sua scuola, vedi l'autobiografia del De Sanctis stesso (*La giovinezza di F. d. S.*, ed. Villari, Napoli, Morano, 1889). Bene informato è anche l'articolo del Marc Monnier, *Le mouvement italien à Naples de 1830 à 1865 dans la littérature et dans l'enseignement*, nella *Revue des deux mondes* del 15 aprile 1865, pp. 1010-1042. Un gentile ricordo di parecchi di quei poeti fece Federico Persico nella sua conferenza *Poeti napoletani della prima metà del secolo*, Napoli, Marghieri, 1891; ricco di aneddoti è lo scritto di N. Castagna, *Giuseppe di Cesare*, ricreazioni letterarie, Firenze, uff. della Rassegna Nazionale, 1885; di minor valore N. Nisco, *Il movimento letterario artistico ed industriale nel Napoletano negli ultimi trentasei anni del regno dei Borboni*, due conferenze, Napoli, Morano, 1887. Per la musica e il teatro, vedi il Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 2ª ediz., Napoli, 1881, e S. di Giacomo, *Cronaca del teatro S. Carlino*, 2ª ediz., Trani, Vecchi, 1895, parte II, 1800-1884, pp. 337-519. Per gli anni imme-

diatamente precedenti il 60, vedi anche MEMOR (Raffaele de Cesare), *La fine di un regno*, dal 1855 al 6 Settembre 1860, Città di Castello, Lapi, 1895, cap. III, pp. 34-55.

(1) Intorno al Troya, vedi la biografia scritta da G. TREVISANI, e ristampata anche in *Storici moderni*, Milano, Daelli, 1865; cfr. R. DE CESARE, *o. c.*, pp. 127-139. La sua corrispondenza è alla Biblioteca Nazionale, i suoi libri e manoscritti in quella dei Gerolomini, e a cura del P.e Mandarini, direttore di quest' ultima, sono state pubblicate le postille inedite di lui agli *Annali* del Muratori (Napoli, 1877, 2 vol.). Le gravi lacune nella coltura del Troya e i consequenti difetti metodici resero vana quasi tutta l'opera sua per quel che riguarda la provenienza e la storia delle popolazioni barbariche: dettero invece grande impulso agli studi sulla storia medioevale d'Italia, e conservano ancora molto valore le sue ricerche sulle relazioni tra i longobardi e i romani conquistati e sulla formazione delle classi antagonistiche nella società italiana.

(2) Pel Rossetti, vedi Parte II, Lez. VI; Vincenzo Coco (m. nel 1823) non ebbe nessuna parte negli avvenimenti del 1820-1, perchè già da parecchi anni colpito da demenza.

(3) Il *Progresso* fu fondato nel 1832 da Giuseppe Ricciardi (ved. *Memorie d'un ribelle*, Parigi, 1857, pp. 144 sgg., 264 sgg.); nel 1834 ne divenne proprietario Ludovico Bianchini, che dal 1838, essendosi egli recato in Sicilia, ne affidò la direzione a Giuseppe di Cesare, e dal 1843 al 1846 a Pasquale de Virgilii. Si divide in tre serie (I, dal 1832 al 1837, voll. 18; II, dal '38 al '43, voll. 13; III, dal '43 al '46, vol. 9). Vi collaborarono tra' principali, per la filosofia, il Colecchi, il Galluppi, il De Grazia, il Borrelli, il Gatti, il Cusani; per la letteratura, S. Baldacchini, il Ricciardi, l'Imbriani, il Rocco, G. Dalbono, il Montanari; per la storia, il Di Cesare, il Trevisani; per le discipline giuridiche ed economiche, il Cagnazzi, il De Augustinis, G. M. Puoti, il barone Durini, il Pisanelli, il Ferrigni; per l'archeologia e belle arti, il Cordero di S. Quintino, L. Marsigli, M. Ruggiero; per le scienze fisiche e naturali, il Tenore, il Pilla, il Delle Chiaie, il Cua, il De Gasparis, il Nicolucci; per le cose militari, L. Blanch, lo Sponzilli, il colonnello Costa. Gli *Annali civili* furono fondati nel 1833 a spese dello stato dal Ministro Santangelo e diretti fino al 1839 da Emmanuele Taddei, e poi da Raffaele Liberatore (pel Liberatore ved. la biografia scrittane da E. Rocco, e ristampata in *Scritti varii*, Napoli, 1859, pp. 160-172). Durarono fino al 1847 (tom. 45).— Il *Museo di letteratura e filosofia* fu cominciato a pubblicare nel 1841

da Stanislao Gatti: e nel 1843 s'iniziò una nuova serie col titolo alquanto modificato di *Museo di scienza e letteratura*, e con una collaborazione più varia e ricca, e continuò fin oltre il 1860.—L'*Omnibus* fu cominciato a pubblicare nel 1833 da Vincenzo Torelli (padre dello scrittore drammatico Achille), e nel 1838 gli si accompagnò *L'Omnibus pittoresco, Enciclopedia letteraria ed artistica, con figure incise in rame,* diretto dallo stesso, (interrotto il 1846 e ripreso nel 1851). Nei primi volumi dell'*Omnibus pittoresco* le illustrazioni sono, per quei tempi, assai buone. Vi appaiono, come collaboratori, S. Volpicella, S. De Renzis, C. Modestino, Def. Sacchi, Vaccaro Matonti, Vincenzo de Ritis, Gabriele Quattromani, P. De Virgilii, Francesco Ruffa, Carlo Bonucci, P. P. Parzanese, G. B. Calvello, A. Tari, P. A. Fiorentino, Innocenzo de Cesare, A. De Lauzières, F. Michitelli, P. Petruccelli, il Galluppi (che scrisse su Victor Cousin, a. III, p. 225), P. S. Mancini, Cesare de Sterlich, il Marchese Bevilacqua, D. Ventimiglia, G. Gnaccarini, M. Baldacchini, C. T. Dalbono, Bonaventura Mazzarella, E. Rocco, G. Valeriani, Gius. Sacchi, Gius. Di Cesare, Opprandino Arrivabene, C. M. Presterà, Carlo De Cesare, N. Castagna, P. A. Curti, Augusto Sideri, Gaetano Torelli, Domenico Vaccolini, Errico Cossovich, Norberto Rosa, Francesco Mastriani, ecc.; tra i quali alcuni, come si vede, non napoletani, quali il Curti, Def. Sacchi, ecc. L'*Omnibus* seguitò a vivere vita ingloriosa e intermittente fino a qualche decina d'anni fa.— Il *Poliorama pittoresco, opera periodica diretta a diffondere in tutte le classi della società utili conoscenze,* visse dal 1836 al 1860. Era diretto da Filippo Cirelli ed illustrato con brutte litografie. — Sulla stampa periodica, cfr. anche qualche notizia in Ulloa, *o. c.,* II, 359-365. — L'*Iride,* diretta da Giuseppe del Re *juniore* (vedi più oltre nota 56), è formata di due serie: la prima di dieci volumetti dal 1834 al 1843; la seconda (salvo errore) di due soli, del 1845 e 1846. Vi collaborava il fiore dei letterati già ricordati e di quelli che ricorderemo, ed aveva belle tavole incise in rame.— La *Sirena,* del Torelli, fu pubblicata dal 1845 al 1863 (ne conosco 17 volumi). Una ricca collezione delle strenne napoletane di quei tempi è nella Biblioteca Universitaria di Napoli.

(4) L'aneddoto si riferisce al 1843 e al vol. X dell'*Iride*; dove a pp. 15-20 è la versione dal greco di B. Puoti, *Da una lettera di Aristeneto* (è la nota avventura del giovinetto Caricle, ammalato per amore della concubina di suo padre, e del medico Panacio, che, scoverto il segreto, induce il padre a cedere la donna al figliuolo). A pp. 29-36 è lo scritto del D'Ayala, *Un viaggio da Napoli al Pizzo,* dove non si sa che cosa più movesse lo sdegno del re, se il modo pietoso in cui si discorre dello sventurato Gioacchino Murat, con la

lode che vi si fa del marinaio Pasquale Greco che lo difese dagl' insulti della plebaglia, ovvero la frase *maggiore del vero,* che pareva contenere un' intenzione. Ecco, a ogni modo, il periodetto relativo: " E lì in mezzo pianta torreggiante sopra altissimo piedistallo " la statua in marmo di Re Ferdinando Primo, maggior del vero " per grandezza, nella quale è rappresentato da romano guerriero " vestito di corazza, il cui elmo pesante ed il brando e lo scudo " appoggiansi ad un tronco di albero più indietro a mancina ". Il De Sanctis si ricordò di quest' aneddoto anche nell' *Ultimo dei puristi* (in *Saggi critici,* p. 517).

(5) Giuseppe di Cesare, nacque il 5 Gennaio 1777; nel 1799 andò esule in Francia, di là passò a Milano, e a Genova, e dal 1802 al 1807 a Firenze, e tornò a Napoli con pubblici uffici sotto il regno del Murat. Fu tra' restauratori dell' Accademia Pontaniana, e in sua casa si accoglieva una numerosa società letteraria (vivamente descritta dal Castagna, nell' opusc. citato di sopra). Nel 1848 fu mandato a reggere la provincia di Bari, ma, dopo qualche mese, tornò a Napoli (vedi *Poche parole intorno alla mia missione in terra di Bari*, 1848). Morì il 15 Aprile 1856 nella casa sita nel vicolo che oggi porta il suo nome. Si occupò di letterature classiche e di storia antica colla traduzione dell' *Agricola,* stampata con molte note nel 1805, coi suoi *Saggi di traduzione* e di *Studi storici condotti sopra Tacito,* e stampati dal 1839 al 1841, e colle sue *Lettere Romane dall' anno 818 all' 830 della fondazione della città* (Prato, 1846), per colmare le lacune delle storie di Tacito. Si occupò del medioevo nel suo romanzo storico: *Arrigo di Abbate ovvero la Sicilia dal 1296 al 1313* (Napoli, 1838, e più volte ristampato), colla *Storia di Manfredi* (Napoli, 1837), che è il suo migliore lavoro, narrazione di stile classico in sette libri, con lunghissime e copiose note critiche che formano almeno i quattro quinti dell' opera, e con le *Glorie italiane del XII secolo ossia la Lega Lombarda* (Napoli, 1848). Produsse una serie di notevoli studi danteschi: *Esame della Divina Commedia* (stamp. nel 1807, e ristamp. nel 1822 e nel 1825), e memorie varie negli *Atti della Soc. e Acc. Pontaniana* (nel vol. I della Società 1810, *Vita di Dante*, nel vol. I dell' Accad., 1832, *Del Veltro allegorico di Dante* vol. II, 1841, *Interpretazioni di due curiosi frizzi di Dante nei c. XXII e XXIX del Paradiso*). E fu tra coloro che fecero rivivere gli studi intorno al Vico: *Sull' origine vera dei sacrifizii*, 1817, *Considerazioni sulla storia*, 1843. Scrisse anche *Delle presenti condizioni della musica*, 1843, *Gli Assiomi intorno alla musica*, 1852, ecc.; ed è sfortunatamente perduto un lavoro cui attese a lungo di *Note* alla *Storia* del Colletta (cfr. ciò che ne dice il Castagna, *l. c.*, pp. 44-46). — Sul D' Ayala, che nel 1843

pubblicava *Le Vite dei più celebri capitani e soldati napoletani dalla giornata di Bitonto ai giorni nostri*, vedi ampie notizie nel bel volume: *Memorie di Mariano D'Ayala e del suo tempo* (1808-1877) scritte dal figlio Michelangelo, Roma, Bocca, 1880. — Intorno a Scipione Volpicella, vedi la commemorazione di B. Capasso in *Archivio storico per le prov. Napol.*, a. VIII (1883), pp. 176-192; dov'è anche un'accuratissima bibliografia delle sue pubblicazioni. — Michele Baldacchini (1803-1870), fratello di Saverio, scrisse poesie e novelle e articoli filosofici, ma è principalmente noto pei due volumi sulla *Vita* e la *Filosofia del Campanella*, e per la *Storia di Napoli del 1647* (Lugano 1834, Italia 1836, Napoli 1863). Vedi l'elogio che ne fece il Settembrini in *Atti della Accad. di Scienze Mor. e Polit.*, vol. XIII. — Ciò che il De Sanctis dice della condizione degli studii storici a Napoli in quel tempo è perfettamente esatto. Col Coco e col Colletta si erano avuti gli ultimi storici *politici*. L'erudizione storica era in grande decadenza; lo stesso Carlo Troya, che aveva poderose qualità d'ingegno, resta esempio, come abbiamo detto, di coltura incompleta e di aberrazione metodica; si notavano soltanto ancora alcuni forti archeologi che si riattaccavano alla scuola napoletana del secolo XVIII, come l'Avellino e il Jannelli. Tuttavia, appunto in quel tempo, cominciavano a risorgere gli studi di storia locale, per opera di raccoglitori diligenti, se non intelligenti, come Camillo Minieri Riccio, di colti letterati, come Scipione Volpicella menzionato di sopra, e di un uomo che avanza di gran lunga tutti gli altri per senso critico e larghezza di dottrina, e che agli altri tutti sopravvive, Bartolommeo Capasso.

(6) Intorno agli studiosi di filosofia napoletani, sotto l'influenza tedesca e specie hegheliana, vedi la nota 34. — Intermediario tra la filosofia tedesca e la coltura napoletana, fu il Cousin. La concezione idealistica della storia ebbe alimento anche dal risorto studio della seconda *Scienza nuova* del Vico. Cfr. Lez. X.

(7) Mariano d'Ayala, *Le porte di bronzo in Castelnuovo*, nell'*Iride*, a. IV, 1837, pp. 222-232. Non mi è riuscito di rintracciare il lavoro del Quattromani cui allude il De Sanctis, ed anzi non ho potuto avere notizie di un *Michele* Quattromani, essendo invece abbastanza noti così Luigi, poeta estemporaneo, come Gabriele Quattromani, poeta anche ed autore di un *Itinerario delle due Sicilie* (Nap. 1827).

(8) Giuseppe Campagna nacque in Serrapedace, provincia di Cosenza (cfr. Accattatis, *Biografia degli uomini illustri delle Calabrie*,

Cosenza, Migliaccio, 1877, Vol. IV, 299-366) il ventinove marzo del 1799. Nel 1847 fu Presidente dell'Accademia Pontaniana. Sposò poi la vedova dell'ambasciatore austriaco Lebzeltern, e nel 1860 si recò in Austria, dove morì il 29 luglio 1868. Vedi anche quel che ne dice il PERSICO, *l. c.*, pp. 12-16, che racconta di lui un curioso aneddoto. Scrisse tragedie, liriche, poemetti, discorsi letterarii, pubblicati dapprima sparsamente (*Buondelmonte*, poemetto, Nap. 1827; *L'Abate Gioacchino*, Leggenda, Napoli, 1829; *Lodovico il Moro*, tragedia, Nap., 1834, *Sergio*, id., Nap., 1837, *Il Bosco di Dafne*, id., Nap. 1844, ecc.), e raccolti in parecchie collezioni: *Versi e prose*, Cosenza, Migliaccio, 1840, *Tragedie*, ivi, 1842, *Versi*, tip. del *Pol. Pittor.*, s. a., e la collezione più completa *Poesie*, in quattro volumi, in Napoli, della stamperia del Vaglio, 1849-50, con avvertenza di Bruto Fabricatore e curata dall'autore: il secondo volume comprende anche le prose, e il terzo e quarto tutte le tragedie (delle tragedie c'è un'altra edizione in un volume, Napoli, stamp. del Vaglio, 1852). Per l'*Abate Gioacchino*, vedi nota 33. Uno scambio di poesie tra il Campagna e il poeta e diplomatico spagnuolo D. Angelo Saavedra duca di Rivas, si legge nel *Museo di scienza e letteratura*, a. I, vol. III, 279-287, dov'è anche — sia detto per incidente — un'altra poesia del Rivas, ed articoli di S. GATTI, sul *Dramma spagnuolo e il Duca di Rivas* (vol. IV, 198 sgg., V, 227 sgg., 388 sgg., VI, 80 sgg.). — Debbo parecchie delle notizie biografiche e bibliografiche riguardanti il Campagna, come anche gli altri poeti calabresi B. Miraglia, V. Baffi, V. Gallo Arcuri alla cortesia del D.r Francesco Morano, conoscitore minutissimo della letteratura regionale calabrese e possessore di una ricca biblioteca speciale.

(9) Questo sonetto si legge nelle varie edizioni delle poesie del Campagna (cfr. *Versi e prose*, p. 89).

(10) Emidio Cappelli nacque il 29 Settembre 1806 in S. Demetrio dei Vestini da Pasquale e Cristina Pizzopane. Scrisse da giovine poesie latine, e, fra l'altre, un poema sul sistema di Epicuro. Fu tra i primi scolari del Puoti. Fece lunghi viaggi per l'Europa. Nel 1848 fu membro del Consiglio di pubblica istruzione e pari del regno. Ritiratosi durante la reazione a vita privata, fu poi dal 1862 al '65 deputato al parlamento italiano, e morì in S. Demetrio il 15 Marzo 1868. Vedi intorno a lui: A. DE NINO, *Bricciche letterarie*, 1ª serie, Lanciano, Carabba, 1884, pp. 177-185. Oltre le molte poesie sparse nelle strenne ed altre pubblicazioni d'occasione, scrisse *La Bella di Camarda*, novella abruzzese (Nap., stamp. dei Class. lat., 1857), sulla quale ved. ULLOA, *o. c.*, II, 55-7, e P. E. TULELLI, *Sulla Bella di Camarda*, poema ecc., Napoli, 1865.

(11) Questo sonetto è contenuto nell'*Iride*, a. V, 1838, p. 322.

(12) Sulla Guacci (n. a Napoli il 1808, m. 25 nov. 1848) vedi la commemorazione che ne fece M. Baldacchini (letta all'Acc. Pontan. e cfr. *Museo di sc. e lett.*, vol. XIV, pp. 349-356), e il *Breve discorso*, detto nelle esequie, da B. Fabricatore (Napoli, Vaglio, 1848). Delle sue poesie si hanno tre edizioni (*Rime*, Nap., Fibreno, 1832; ivi, tip. dell'Iride, 1839; e ivi, in 2 vol., 1847). Cfr. G. B. Aiello, *Su le rime di M. G. Guacci* in *Discorsi di storia e letteratura*, pp. 91-105, C. Antona Traversi, *Poche parole intorno a G. G. N.*, Napoli, Vaglio, 1881; P. Arpito, articoli critici in *Giorn. Napol. della Domen.*, 1882; A. Pasdera, *G. G. N.*, Roma 1884; P. Papa, *Gius. Guacci e un suo carteggio inedito*, Firenze, 1888 (estr. dalla *Rivista contemporanea*), Virg. Fornari, *Intorno ad una canzone di M. G. Guacci Nobile*, Napoli, Morano, 1891. Vedi anche F. Persico, *l. c.*, pp. 6-12.

(13) Le poesie *La Vita umana* e *la Luce* furono stampate nei volumi VI e VII (1838 e 1839) dell'*Iride*. Vedi anche *Rime*, 3ª ediz., I, 80-82, 83-86.

(14) L'ode *Mazagran* fu stampata nell'*Iride*, vol. VIII, 1841; e cfr. *Rime*, I, 87-91. Il fatto, cui si allude, è il seguente. Mustafà ben Tanù, uno dei luogotenenti di Abd-el-kader, attaccò una prima volta Mazagran il 15 Dicembre 1839, e fu respinto. " Il se présenta de nouveau devant Mazagran du 13 à 16 Février 1840 · on sait la défense faite par le capitaine Lelièvre, qui, attaqué dans un reduit en pierres séches, mais dominant la position, repoussa avec 123 soldats du 1er bataillon d'Afrique, plus connu sous le nom de Zéphirs, l'assaut donné pendant quatre jours de suite par 12000 Arabes " (Piesse, *Algérie et Tunisie*, Paris, Hachette, 1889, p. 226). In un articolo, intitolato *Mazagran*, pubblicato nell'*Omnibus pittoresco* del 1840 (III, 146-9), ecco com'è descritta la fine del combattimento del giorno 6 Febbraio: " Il giorno 6 ad un'ora dopo il mezzodì la pianura era deserta. Una parte del presidio di Mastaghanem si recò in tutta fretta a Mazagran. In un luogo illustrato da tanto eroismo, i soldati francesi, che vi si recarono, temevano di non trovare più che ruine, e sugli avanzi cadaveri mutilati. Ma quale non fu la loro sorpresa e gioia insieme, allorchè videro i loro compagni in piedi, coll'armi in spalla, il volto annerito di polvere e di fumo! Tre uomini soltanto erano stati uccisi, e sedici feriti. Così per 4 giorni consecutivi 123 bravi si sono battuti, uno contro cento, resistendo a più di 12000 uomini, conservando 40,000 cariche, ed avendo valorosamente respinti quattro assalti..... " In Fran-

cia si disse per motto che " le capitaine Lelièvre (*l'eroe della difesa*) " était un *fameux lapin!* ".

(15) Saverio Baldacchini, nato di nobile e ricca famiglia in Barletta il 22 Aprile 1800, nutrito di forti studi, lavorò col Puoti e col Montrone alla restaurazione delle buone lettere in Napoli; viaggiò, come accenna anche il De Sanctis, per gran parte d'Italia nel 1824-5, ed anche di Europa, nel 1837; nel 1840 sposò Carolina de Curtis vedova di Luigi Bonghi e fu patrigno del giovinetto Ruggero; nel 1848-9 fu deputato di Bari nel parlamento napoletano e Presidente della pubblica istruzione; e, di nuovo, al parlamento nazionale dopo il 1860 e nel 1868 senatore. In quello stesso anno 1868, colpito da terribile malore, perdette la memoria dei nomi propri, e trascinò la vita in modo miserando fino al 13 Marzo 1879. Moltissimi sono i suoi scritti, pubblicati in fascicoli, in riviste, in atti d'accademia, e raccolti poi in parecchi volumi. Nel 1825 pubblicava a Pisa una traduzione dal greco del *Rapimento di Elena*, di Coluto; nel 1828 un volumetto di *Rime*. Curò parecchie edizioni di classici italiani col Puoti e col Montrone (il *Volgarizzamento di Sallustio* di Bartolomeo di S. Concordio, il *Poema della passione di Cristo* attribuito al Boccaccio, ecc.). Tradusse dall'inglese la *Parisina* e il *Sogno* del Byron, l'*Alastore* dello Shelley. Scrisse di argomenti di storia e di storia letteraria italiana e straniera. Una raccolta delle sue *Poesie*, in due volumi, fu pubblicata a Napoli nel 1848 e 1849 a cura di B. Fabricatore. Seguirono: *L'Ideale*, versi, Napoli, Fibreno, 1857; *Erato*, ivi, 1857; *Riposi ed Ombre*, ivi, '58; *Polinnia*, ivi, '59, *Espero, inedite*, Napoli, Giannini '67; *Nuovi canti e traduzioni*, Napoli, '69; *Polinnia*, nuova raccolta, ivi, '78; e tre volumi di *Prose*, Nap., stamp. del Vaglio, 1873-74, contenenti i migliori suoi scritti. Vedi intorno ai fratelli Baldacchini, O. Serena, *Della Città di Amantea, e principalmente di una delle sue nobili famiglie*, Nap., stamp. della R. Univ., '67; P. E. Tulelli, in *Annuario della Univ. di Napoli*, 1879-80; intorno a Saverio, S. Volpicella in *Arch. Stor. Napol.*, a. IV (1879), pp. 217-218; e specialmente la necrologia scritta dal suo congiunto conte Francesco Bonazzi, *Cenni biografici di S. B.*, Napoli, 1879.

(16) Gli amori del Pergolese con una Maria Spinelli, la monacazione e la morte di quest'ultima, la musica diretta dal Pergolese in questa occasione, la conseguente malattia e morte dell'artista, sono certamente una storiella di origine letteraria, messa in giro in tempi recenti, e che pure ha avuto grande fortuna e forse resterà per sempre agli onori della storia. Vedi sull'argomento un mio ar-

ticoletto: *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e la leggenda del Pergolese* in *Napoli nobilissima*, rivista di topografia ed arte napoletana, V (1896), fasc. III.

(17) La poesia, riferita dal De Sanctis, si trova col titolo *Rosaura* nel volume *Riposi ed Ombre*, pp. 135-141. Qui anche pp. 32-35, una poesia: *Al Pergolese*.

(18) Giovanni Manna, n. a Napoli il 21 Gennaio 1813, fu scolaro del Puoti, e, oltre alcune composizioni letterarie e poetiche, pubblicò moltissime opere di giurisprudenza, di storia del diritto, di economia, di scienza dell'amministrazione. Nel 1848 fu Ministro di Finanze, nel '60 ministro di Francesco II ed ebbe la missione di tentare un'intesa colla corte di Torino; dopo il '60, fu Direttore generale delle Dogane, consigliere della corte dei conti, senatore, e nel '62 ministro di Finanze nel Ministero Farini. Morì il 23 Luglio 1865. Vedi A. Ciccone, *Elogio storico di Giovanni Manna*, letto alla R. Acead. di Sc. Mor. e Polit., Napoli, '67. Nell'*Iride* sono molte sue poesie; vedi a. V (1838), *la Musica e la Filosofia*, stanze; a. VI (1839), *In morte di un fanciullo*; a. VIII (1841), *la Folgore*.

(19) Intorno al Malpica e al Valentini, vedi note 63, 64, 66, 67.

(20) *Claudio Vanini o l'Artista*, Napoli, De Stefano, 1836. Vedi intorno ad esso un articolo di Emidio Cappelli, nel *Progresso*, a. V (1836), vol. XIII, pp. 248-268; e cfr. Ulloa, *o. c.*, II, 55.

(21) Sul Manna, vedi nota 18.

(22) Sul Campagna, vedi di sopra nota 8, e più oltre, nota 33.

(23) Biagio Miraglia (da non confondere col suo omonimo, nato a Cosenza il 1814, frenologo e autore anche di qualche tragedia), nacque a Strongoli nel 1823 da famiglia agiata e fu educato nel celebre collegio italo-greco di S. Demetrio. Dimostrò presto rare attitudini agli studii letterarii e storici, e fu mandato diciassettenne a Napoli per studiare teologia. Il vescovo ed il padre volevano farne un teologo; ma Biagio non coltivò mai teologia, era poeta e cominciò a farsi ammirare in Napoli; e con una poetessa prese il volo il 1845, per la Grecia. Ritornò in Napoli, fu fornito di altri denari per proseguire gli studi teologici, ma egli prese i denari e cominciò a girare per le provincie, e specialmente nelle Calabrie, dando accademie di

poesia estemporanea che molti ancora ricordano. Ma non obliava intanto la sua qualità di affiliato alla Giovine Italia, di cui era un accorto ed efficace emissario nelle provincie napoletane. La polizia ne ebbe sospetto nel 1846 e cominciò a perseguitarlo. Egli seppe celarsi a Napoli fino al 1848, mutando abitazioni, travestendosi, e servendosi spesso di quell'abito da prete, che aveva portato da Strongoli. Sempre in viva corrispondenza coi più arditi liberali calabresi, col Mauro, col Lattari, coi Romeo, coi Plotini, col de Lieto, preparava con tutti i suoi amici la rivoluzione. Sopravvenne il 1848, e al 15 Maggio si battè alla barricata di S. Brigida; fuggì poi da Napoli, e con Ricciardi si recò a Cosenza, dove istituirono il governo provvisorio. Da Cosenza, travestito da prete, giunse in Napoli; la polizia ebbe notizia del suo arrivo, ma non giunse a scovarlo. Trovò modo di scappare, fu a Velletri con Garibaldi, andò poi peregrinando fuori d'Italia, e finalmente si ricoverò a Torino, tra la numerosa e intelligente emigrazione napoletana. Nel 1860, quando Francesco II ebbe data la costituzione, venne a Napoli con una missione del Cavour. Dopo la spedizione di Garibaldi, fu direttore del Giornale Ufficiale e sopraintendente dei Teatri. Posteriormente fu a Torino e a Firenze capodivisione al ministero dell'interno, a Roma sopraintendente dell'Archivio di Stato, e nel 1875 prefetto di Pisa e di Bari. Morì a Roma nel 1885. (Debbo queste notizie biografiche al ch. Prof. Luigi Miraglia, suo congiunto). Di lui si ha *Il Brigante*, novella calabrese, in 4 canti (Napoli, stab. tip. dell'Ancora, 1844, di pp. 96); *All' Italia*, canto (sta insieme coll'ode di D. Mauro alla *Calabria crociata per Lombardia*, Nap., 1848); varie raccolte di poesie tra cui l'*Eco della Magna Grecia* (Genova, 1858); *Canti dell' Esilio e scene intime con un saggio di poesie filosofiche ed altre rime*, Torino, 1860, con lunga introduzione e parecchie lettere del Mamiani, del Guerrazzi, del Tommaseo, e di Lorenzo Costa all'autore; *Versi editi ed inediti*, Bologna, N. Zanichelli, 1879. Come saggio del suo poetare, estraggo dai *Canti dell' Esilio*, p. 58, un sonetto di memorie calabresi, intitolato *Le raccoglitrici di olive*.

E quando io rivedrò negli oliveti
Vagar le donzellette a cento a cento,
In abito succinte, e de' più lieti
Colori ornate, e colle chiome al vento?

Chiuso nell' ombra de' forti pineti
Da un' alta balza io le mirava attento,
Finchè Nebio e Melampo irrequieti
Slanciavansi nel basso in un momento.

Cogliean per terra le cadute olive,
E del loro gentil canto di amore,
Suonavano del Neto ambo le rive.

Come passando mi balzava il core!
Eran, da presso, ritrosette e schive;
Dicean, lontane: Addio, bel cacciatore

Si ha anche un volume di *Cinque novelle calabresi precedute da un discorso intorno alle condizioni attuali della letteratura italiana* (Firenze, Lemonnier, '56). Le novelle sono in prosa e s'intitolano: *L'imeneo nella tomba, la Vergine pescatrice del Capo Colonna, Il Rinnegato, le Gemelle, Il Re della Sila.* Nel discorso che precede, parla, in particolare, della letteratura nel regno di Napoli, ed è da confrontare con quella del De Sanctis la sua classificazione dei contemporanei poeti meridionali, in poeti *metafisici*, poeti locali o *municipali*, e poeti *scompigliati* (vedi pp. 37-39). Alla fine del volumetto è il saggio di una sua opera di *Scienza della storia*, ovvero della *Costruzione della storia del Mondo.* Pubblicò infatti nel 1866 un volume d'*Introduzione alla Scienza della storia* (con altri scritti editi ed inediti, Torino, Unione tipogr., '66). Ricordiamo ancora: *De' Tirreni-Pelasgi e di un imperio italiano antichissimo*, cenno storico, Napoli, '62; *Sull' ordinamento della amministrazione civile e sull' indole della Rivoluzione italiana*, studii, Torino, '68; e parecchi articoli nel *Politecnico* e nella *Nuova Antologia*, ove scrisse tra l'altro dei *vini di Orazio.* Postumo, il volumetto, *Dalla Montagna*, sonetti e canti, Roma, Verdesi, '86.

(24) Vedi intorno al Padula la Lez. VIII, e le note 41 e sgg.

(25) Pietro Giannone non è da confondere (non dico all' autore della *Storia civile!*) con Pietro Giannone oriundo napoletano, ma nato a Camposanto di Modena il 1792 e morto a Firenze il 1872 autore dell' *Esule* e cui il Giusti diresse la *Terra dei Morti*, quantunque mi pare che il De Sanctis stesso faccia un po' la confusione (vedi, sull' altro, Gius. Silingardi, *Ricordi della giovinezza di Pietro Giannone*, in *Rivista Europea*, 1880, vol. XXI, pp. 65-84, 259-268). Il Pietro Giannone, menzionato dal De Sanctis come autore della *Lauretta*, nacque in Bisignano in Calabria il 19 novembre 1806 e morì in Acri il 25 dicemb. 1869. Se ne ha a stampa un *Elogio funebre*, scritto da Vincenzo Julia, Firenze, tip. Cellini, 1870 (ved. Accattatis, *o. c.*, IV, 327-332). Scrisse il poemetto gl' *Incogniti*, la novella *Lauretta*, le *Epistole campestri*, gli *Uccelli della Sila.* " Per tal modo, — dice il Julia, — " la vita calabrese fu completamente ritratta: gl'*Incogniti*, rive-

" larono la natura indomabile e la vendetta passionata del calabro " bandito, la *Lauretta* ritrasse le oppressioni e le amarezze del basso " popolo, l'*Epistole campestri* dipinsero nell'aspetto esterno la nostra " natura, il poemetto degli *Uccelli* la colorì finalmente in una delle " sue più splendide manifestazioni „. Compose tragedie e sonetti, un *Discorso sulla Divina Commedia del* (sic) *Dante*, con alcuni saggi poetici, Napoli, 1830; e, senza menzionare alcuni opuscoletti di versi, *Poesie e prose*, Napoli, 1863. La *Lauretta*, citata dal De Sanctis, è una novella in quartine (*Lauretta ovvero la seduzione*, novella in versi, Palermo, 1839, di pp. 54). Come saggio, riferiremo un brano della parte V; Lauretta, dopo il fallo, aspetta ansiosa l'amante che l'ha abbandonata:

Quando ascoltò confusamente pria
E meno incerto e quindi più vicino
Di chitarre un accordo, a cui seguìa
In allegro tintinno un mandolino.

Onde quel suono? De' pastori, usati
La rude voce a maritar con ello,
O dell'amico reduce che grati
Concenti le discioglie, il suono è quello?

" È desso „ — fra sè dice — " oh gioia, è desso! „
Balza, ma, trepidando che si desti
La madre sua, reprime il fiato stesso,
Ed a scompiglio inducesi le vesti.

Oh! com' è bello quel tremore, e come
Quel disordine è bel dei vestimenti!
Scinto il segreto sen, scinte le chiome,
Nude le piante, gli omeri patenti.

Del piè, che tardi muta al buio i passi,
Guida si fa la mano avanti sporta;
Or animosa avanza, or dubbia stassi,
E brancicando alfin tenta la porta.

Coll'anima che tutta le si accoglie
E palpita, diresti, nell'udito,
Ella origliando sta dopo le soglie
Al canto che nel cuore ha già sentito.

1.

Da spine vigili
Un dì protetta,
Bella rosetta
Casta olezzò.

La vide un zefiro
Licenzïoso,
E sospiroso
L'amoreggiò.

8.

Tanto che in ultimo
A' suoi vivaci
Tepidi baci
Ella piegò;

Ma come il vergine
Seno col fiato
N'ebbe impregnato
Egli volò.

Qual canto? Non è certo ei dell'amico
Un tenero saluto a festeggiarla.
Geloso insulto è di pastor nemico,
Venuto insiem con altri a canzonarla.
Di morte un freddo orror tutta la invade. . . . . .

(26) Intorno al Ruffa, vedi nota 54.

(27) Vincenzo Baffi nacque in Acri (Cosenza) nel 1830 e morì a Napoli il 24 Marzo 1881. " Era magistrato; fu vicepresidente di una " sezione penale nel nostro tribunale, e morì alcuni anni addietro " presidente di quello di Cassino; ma forse di sua mano non ha " scritto una sola sentenza! „ (così il Persico, *l. c.*, pp. 23-24). Si hanno di lui *Versi*, edizione nuovamente ordinata dall'autore, aggiuntovi alcuni Canti inediti e l'*Arrigo*, novella calabrese, Firenze, F. Le Monnier, 1858; *Poesie*, (3ª ediz., Napoli, Rossi-Romano, 1858: 5.ª ediz., Napoli, Fibreno, 1861); *Frondi sparte*, (ivi, tip. dell'Acc. Reale, 1875). Tra le *Poesie* (ed. cit., p. 211 sgg.) è sempre stampato l'*Arrigo*, frammenti di una novella calabrese in ottave, dedicata al Carcano. Cfr. intorno all'*Arrigo*, Ulloa, *o. c.*, II 55. Il Baffi è anche raccoglitore di un volume di poesie patriottiche scelte da ogni secolo della letteratura italiana, col titolo: *I Poeti della Patria*, canti italici, Napoli, Rondinella, 1868.

(28) *Ermengarda novella calabrese* di Domenico Mauro, Zurigo, 1845, pp. 117 num. È dedicata ai suoi fratelli Raffaele, Alessio e Vincenzo: " questi saggi di poesia la qual'è unico conforto alla sua vita che " non ha più speranza nè lusinghe „. In una nota finale, a proposito di un luogo del poemetto, dice: " Questa scena del mio poemetto, " s'incontra nel concetto con alcune scene di Giovanni Prati nel 1° " e 2° canto della sua *Ermengarda*; ma questo incontro è proprio senza " mia colpa. Io ho scritto il mio poemetto nel 1841, dal 2 Settembre " al 18 Ottobre, e l'ho immediatamente letto a molti miei amici, " e come l'ho letto, l'ho pubblicato..... „.

(29) La seconda edizione è di Napoli, Marchese, 1859, di pp. 180

num. — In continuazione al prologo, citato dal De Sanctis, sono i seguenti versi:

Cantai dei Franchi
L' insolenza punita ed il superbo
Lor rapido passar come di vento
Per i calabri monti e per le valli:
Cantai le pugne.
Ma poi venne il tempo
Che a me fu duopo anche pugnar: fui vinto:
Corsi terre lontane; errai molt' anni:
Tornai pugnando nel natal mio nido;
Vinsi il tiranno; m' eran già disperse
Le foglie che raccolte avea la musa,
E il sacro fior delle memorie antiche
E con affetto pio sottratte al tempo;
Però che a fide carte i carmi miei
Troppo indarno commessi, io non trovai
Tornando; e sola una dolente istoria,
Che ai miei Calabri è nota, ancor mi avanza,
Pegno della mia Musa.

Ai quali corrisponde in fine la seguente nota: " Alludo alla per-
" dita di tre miei poemetti, che un amico, a cui gli ebbi dato in
" custodia con molte altre mie carte, il tutto ben chiuso in una
" cassa, temendo una qualche visita della Polizia Borbonica, gettò
" alle fiamme mentre io emigrava dal Regno pei casi del 1848. Di
" quei poemetti trovo di aver fatto cenno in uno scritto da me dato
" alle stampe nel 1843, in questi termini: — Presento al pubblico que-
" sto poemetto (l' *Errico*) che sarà seguito da altri tre, il primo inti-
" tolato *Il Padre*, l' altro *Una Notte*, e il terzo *Staino e Sertorio*; i
" quali tutti tratteranno della Calabria. — L' *Errico*, uscendo alla luce
" per la seconda volta senza gli altri, torna come una parte divisa dal
" tutto, perchè cotesti poemetti dovevano adombrare un solo con-
" cetto assai vasto, troppo vasto per le mie forze; in fatti quello
" intitolato *Staino e Sertorio*, aveva assunto forme ed andare epico,
" ritraendo in ben dieci lunghi canti uomini e fatti dell'Occupazione
" Francese in Calabria ".

(30) Il De Sanctis, ritiratosi dopo il 15 Maggio nel suo paese nativo, andò in Calabria nel Novembre 1849 col Barone Guzolini, e vi rimase fino al Dicembre del 1850, quando fu arrestato in Cosenza e condotto a Napoli nelle carceri di Castel dell' Ovo. Vedi sull' argomento un opuscolo di VINCENZO JULIA, *De Sanctis in Calabria*, (di pp. 18, Castrovillari, tip. del Calabrese; e in fine, la data: *Acri 15 Gennaio 1884*).

(31) Domenico Mauro, del quale il De Sanctis commemora così calorosamente la vita politica, nacque a S. Demetrio in provincia di Cosenza il 1812. Ho sott'occhio un opuscolo dei suoi primi anni: *Versi sciolti in occasione della morte di mio padre di risposta all'amico N. N.* (Napoli, tip. della Minerva, 1835, di pp. 22), che è firmato *Domenico Mauro Italo-Greco.* L'anno dopo pubblicava: *In morte di Maria Cristina Regina delle due Sicilie*, canto, Cosenza, tip. Migliaccio, 1836. Ristampando il quale, nel 1862, vi apponeva questa nota. " Quando nella mia giovinezza scrissi questi versi, Ferdinando non " si era mostrato peggio degli altri principi italiani..... E perchè si " vegga la bizzarria dei casi umani, noto: che io che cantai la nascita " di Francesco futuro re di Napoli, fui uno dei mille di Marsala, " che per qualche cosa contribuirono a mandarlo in esilio ". (*Poesie varie*, p. 156). Nel 1840 cominciò a pubblicare a Napoli un giornale letterario, il *Viaggiatore*, che fu presto soppresso, e, nello stesso anno, il libro: *Allegorie e bellezze della Divina Commedia.* Nel 1844, il 15 Marzo, fu capo della sommossa calabrese; ed ecco come discorre di questo fatto un suo amico e compaesano. " Promotore impavido ed " ordinatore solerte di quell'eroica ed audacissima impresa fu il mio " compianto amico Domenico Mauro, che, nato in uno dei nostri paesi " albanesi, si valse principalmente per operarla del braccio degli " albanesi, aiutato in ciò dai fratelli Petrassa e Franzese da Cer- " zeto e Mosciaro da S Benedetto Ullano, e dal cosentino France- " sco Salfi, ch'esercitava la professione di notaio in quest'ultimo " paese. L'impresa fallì, il Salfi cadde nel conflitto, e degli altri va- " namente e crudelmente condannati, la fama pietosa ed ammira- " trice che volò oltralpe ed oltre mare, magnificata più del vero dai " giornali, persuase i fratelli Bandiera ed i loro generosi compagni " ad intraprendere ciò che da tutti è conosciuto " (V. Padula, *Prose giornalistiche*, Napoli 1878, nota a p. 147). Caduto nelle mani dei gendarmi, stette nelle carceri di Cosenza e di Napoli fino al 1848. La data dell'*Errico*, 1845, è senza dubbio una delle solite anticipazioni tipografiche. Liberato nel 1848, vedi per la parte da lui presa nella rivoluzione di Calabria di quell'anno, R. de Cesare, *Una famiglia di patriotti*, Ricordi di due rivoluzioni in Calabria, Roma, Forzani, 1889, spec. cap. II e III; e O. Dito, *La rivoluzione calabrese del 48*, Catanzaro, Caliò, 1895. Il Settembrini, nelle *Ricordanze*, parlando della fallita rivoluzione, definisce il Mauro: " Domenico Mauro, scrit- " tore di rabbuffate poesie e di versi ventosi, era tutto orgoglio, e " vanti e minacce..... ". Colla solita intemperanza e ingiustizia scrive di lui Vittorio Imbriani: " Nel 1848 si condusse dissennatamente in " Napoli, dissennatissimamente in Calabria. Fuggì poi in Albania " e quindi a Roma. Da Roma ricoverò negli stati Sardi. Nel 1860

" prese parte alla spedizione di Sicilia. Ed è morto a Firenze nel " Gennaio 1879. La pretendeva anche a scrittore, a dantista, a poeta, " a filosofo; ed ha stampato parecchia robaccia che, a dirla pessima, " le si fa un onore immeritato. È sepolto a S. Miniato al monte, " e l'orazione funebre gli fu detta da Francesco Curzio, degno di " essergli amico. Nell'emigrazione e dope, le persone per bene lo " scansarono sempre „. (*Alessandro Poerio a Venezia*, Napoli, Morano, 1884, nota a p. 475). Ma per chi conosce il modo d'esprimersi dell'Imbriani, è chiaro che la disonestà del Mauro consisteva nello avere idee politiche diverse da quelle dell'Imbriani. Non meno ingiusto è quel che egli dice del letterato, come può vedersi, non solo dall'analisi che il De Sanctis fa dell'*Errico*, ma anche dalle altre opere a stampa del Mauro. Durante l'esilio, pubblicò: *Vittorio Emmanuele e Mazzini* (Genova, stabilimento Pouthenier, 1851). Nel 1862 raccoglieva in un volume le *Poesie varie* (Napoli, stab. tip. degli scienziati, lett. ed artisti, 1862, in 8°, di pp. 218 num.). Il volume è dedicato: *Al mio diletto Oreste Baratieri che fuggendo la paterna Trento fu dei mille di Marsala, e pugnò per l'Italia ancor giovinetto.* Nello stesso anno, ripubblicava, rifatta e compiuta, l'opera su Dante col titolo *Concetto e forma della Divina Commedia*, (Napoli, ivi). Vedi intorno a questa ristampa uno scritto del PADULA (*o. c.*, pp. 355-370, e per la I ediz., pp. 175-185). Per altri suoi scritti, vedi ACCATTATIS, *o. c.*, IV, 379-385, che dà anche la notizia di un'opera filosofica e di una tragedia da lui lasciate inedite.

(32) *Anselmo e Sofia*, novella calabrese di VINCENZO GALLO-ARCURI, Parigi (ma Napoli), Baudry, Libreria Europea, 1845. È in terza rima, divisa in otto canti ed è dedicata a Domenico Mauro. — Vincenzo Gallo-Arcuri nacque a Rocca di Netò nel Cotronese il 3 Maggio 1826. Studiò lettere a Catanzaro, medicina a Napoli, e quando era studente, pubblicò, oltre la novella sovraindicata, *La Schiava Greca*, canto in terza rima, Napoli, G. Agrelli, 1845, e parecchi articoli sui giornali letterarii del tempo. Per aver preso parte alle cospirazioni liberali, fu perseguitato, e visse nascosto nel suo paese nativo, dove il padre, medico, godeva grande stima, e potè dedicarsi allo studio delle lettere. Dopo il '60, fu nominato Ispettore scolastico del circondario di Cotrone, indi direttore e professore della scuola normale femminile di Roma. Morì il 7 Febbraio 1873, di 47 anni. Si hanno anche di lui: *Le lettere e la libertà*, versi, Catanzaro, 1866, *Vannetta Orsola*, tragedia, Firenze, Barbera, 1870, *Giovanni Boccaccio e Maria d'Angiò*, leggenda, Firenze, ivi, 1872, *A Venezia*, versi, Catanzaro, s. a., *La vita e la scienza del fine*, Firenze, Barbera, 1874.

(33) *L'abate Gioacchino*, Leggenda di GIUSEPPE CAMPAGNA, Napoli,

pei tipi di Luigi Nobile, 1829; e più volte ristampata (Cosenza, Migliaccio, 1838, e nelle raccolte menzionate). Sono quattro canti, e ne riferiamo le prime terzine del 1° canto, nelle quali è descritto l'abate Gioacchino, e cui si riattacca l'esposizione, che del poemetto fa il De Sanctis:

Colà dove selvaggia è la campagna
  Dell'alpestre Calabria al cielo innalza
  Maestosa la fronte una montagna.
Sgorga dal grembo di quell'erta balza
  Il biondo Crati, e alla suggetta valle
  Tra sasso e sasso ruinando sbalza.
Al monte adombra le sublimi spalle
  Un bosco spaventevole, segnato
  Da solitario faticoso calle,
Che all'antro mena ove albergò celato
  " Il calavrese abate Gioacchino
  " Di spirito profetico dotato.
Egli al ciel fiso con la mente e chino
  Al suol con le ginocchia in questa grotta
  Mirava l'alto provveder divino.
E, del futuro la caligin rotta,
  Aver parea d'ogni futura cosa
  Per ignota virtù l'anima dotta.
Forse ahi! più d'una lagrima pietosa
  Sparse, a qualche maligna età pensando
  Che ormai nell'avvenir non giace ascosa.
Durava assai stenti e vigilie, e quando
  Pel bosco gia la penitente vita
  Con selvatiche frutta alimentando,
Ogni fiera più barbara ed ardità
  Faceasi umana e timida alla vista
  Di quel santo fatidico eremita.
Tunica lo cingea sprezzata e trista,
  Nudo il piè, nudo il capo, e lungo il petto
  Scendea bianca la barba in doppia lista.
Impresso avea negli atti e nell'aspetto
  Un celeste visibile linguaggio,
  Che per gli occhi parlava all'intelletto.....

Il Campagna venne poi allargando il suo primo lavoro: vedi *L'abate Gioacchino, leggenda, canto XII*, nel *Museo di scienza e letter.*, Terza serie, vol. I, Nap. 1855; il *canto VI e VII*, ivi, 1857; *I primi sei canti di un poema intitolato: L'abate Gioacchino*, ivi, 1859; e, finalmente: *I primi dodici canti di un poema*, ecc., Paris, Imprimerie de Madame Veuve Bouchard-Hurard, 1861, (un vol. in 8°, di pp. 102).

(34) Di questo gruppo di giovani filosofi fa menzione più volte il De Sanctis nella sua autobiografia (pp. 59, 159, 200-1), e ivi dice anche: " Il Gatti stimava sè gran filosofo e gli sapeva male che altri " gli volesse fare concorrenza. Cusani, dato agli stessi studii, aveva " maggiore ingegno, ed era mitissima natura d'uomo ". — Di Stanislao Gatti restano due volumi di *Scritti varii di filosofia e letteratura*, Napoli, stamperia Nazionale, '61: il primo dei quali contiene i seguenti lavori: *Del progressivo svolgimento dell' idea filosofica nella storia — Dell' Ontologia e del metodo, nota di T. Mamiani — Il Teatro dello Schiller — Il teatro moderno in Italia — Schelling e l'idealismo trascendente — La Filosofia della storia in Grecia — Pensieri sulle arti — Della Filosofia in Italia — I misteri del Byron — Di alcune comedie spagnuole — Dell' epopea protestante — Vita e sentenze di Alessandro Manzoni — Dialoghi quattro*, e due bibliografie; e il secondo: *Prolegomeni alla Poetica d'Aristotile — Poetica d' Aristotile — Dell' Arte, dialogo — L' Ideale, del Baldacchini — Di due tragedie italiane — Un episodio del Mahâbhârata — Il gladiatore di Ravenna — Della Poesia di Tommaseo — Il Bhagavad-gita — Sulla Polinnia del Baldacchini — G. B. Vico — L'unità e G. Ferrari — Quistioni italiane — Il Papato e la Rivoluzione italiana.* Questi scritti furono pubblicati quasi tutti nel *Museo di scienza e letteratura*, del quale era direttore e dove anche pubblicò molte traduzioni di opere della letteratura indiana e persiana. Si ha in un volume da parte: *Il Bhagavad-gita, Poema metafisico indiano, tradotto dal sanscrito con note e una introduzione*, Napoli, tip. Androsio, '59, pp. LXVII-206; come anche in un volume separato, *Della Poetica di Aristotile* (Napoli, stamp. dell' Iride, '59). Il Gatti è ricordato dal Settembrini, *Lez. di letter.*, III, 419, e se ne legge qualche notizia nel volume di L. A. Villari, *A trent' anni*, Trani, Vecchi, '96, p. 205. La R. Accad. di scienze morali e politiche di Napoli ha messo a concorso il tema: *Delle opere e della dottrina di Stanislao Gatti in relazione alla cultura filosofica e letteraria ed alle condizioni politiche del suo tempo in Napoli.* — Giambattista Aiello nacque intorno al 1815. Potè compiere i suoi studii fra grandi stenti: nel 1848-9 fu impiegato nel Ministero della pubblica Istruzione, e, rimosso alla reazione, andò in Calabria come istitutore in casa del Barone Compagna, e poi, tornato a Napoli, si dette all' insegnamento della filosofia e letteratura. Hegeliano puro " eut le temps, dans sa " courte vie, de dérouler publiquement toute l'encyclopédie de son " maître " (Marc Monnier, *l. c.*, p. 1023). Era anche nitidissimo scrittore, della scuola del Puoti. Di lui ci restano pochi scritterelli d'argomento letterario e filosofico, comparsi prima sulle riviste, ed usciti poi a parte: *Della muliebrità della volgar letteratura dei tempi di mezzo, libri due*, Napoli, 1841, sul culto della donna nel medio evo; e l'altro: *Discorsi di storia e letteratura*, Napoli, tip. dell' Ancora, '50, pp. XI-

178, che contiene, oltre un' avvertenza, uno scritto *Delle vicende scientifiche e letterarie dei Napoletani dal quinto secolo al decimonono*, alcuni articoli pel *Dizionario dei Francesismi* del Puoti, sulle *Rime* del Guacci, sulla *Storia della letteratura svedese e danese* del Marmier, due scritti sulla *storia* (*Della natura dell' istoria e del suo razionale fondamento, delle vicende dell' istoria o delle varie forme ch' essa prende nel suo svolgimento*); e, finalmente, *Del pregio della vita umana secondo i tre principali periodi di civiltà*. Mi piace di riportare alcune parole della prefazione a questo volumetto, che sono come il programma della sua vita e dei suoi scritti: " L' unico pensiero che " chiaro o celatamente muove e penetra questi miei discorsi è, da " una parte, un' assidua lotta al gretto positivismo, all' empirismo, " ai principii utilitari che al presente han tanto larga signoria presso " i popoli più civili di Europa, e vi hanno abbassata l' umana na- " tura; e dall' altra, ai retori, ai pedanti, a tutto ciò ch' è soverchia " stima del formale ed esteriore. E questa, o quella lotta che sia, " pur sempre è lotta al sensibile, alla materia, in nome dell' ideale " e dello spirito ". — Nell' *Iride* e nelle altre strenne napoletane si leggono molti suoi versi e scritti letterarii. In una delle sue ultime lezioni — mi dicono — essendo allora giunta la notizia dello sbarco di Garibaldi a Marsala, dimostrò, colla dialettica hegeliana, che Garibaldi doveva vincere; e non so se giungesse poi in tempo a verificare l' esattezza della sua previsione, perchè morì in quel torno. Una necrologia di lui scrisse Cesare Dalbono, ristampata in *Scritti varii*, Firenze, Lemonnier, '91, pp. 47-60. — Giuseppe Florio, nato nel 1818, dal '66 in poi fu impiegato dell' Archivio di Stato di Napoli, e morì dopo il 1880. Alcune sue poesie nell' *Iride*, dal 1841 in poi. Cfr. quel che se ne dice nella Lez. IX, p. 125. — Di Stefano Cusani si legge sotto la data del 5 Gennaio 1846 la seguente necrologia: " Non compiendo " forse i trent' anni moriva Stefano Cusani; uomo pieno di dottrina, " d' ingegno e di animo. E mancava in lui un sapiente collaboratore " del giornale il *Progresso*, un valoroso socio all' Accad. Pontaniana; " quale, in giovine età, fu professore a Montecassino, e poscia in Na- " poli dove ammaestrava i giovani e con grandissimo profitto nelle " svariate branche di filosofia. — Solopaca, terra della diocesi di " Alife, ebbe la ventura di essergli patria. Lasciò molti scritti pub- " blicati e inediti: unì alle doti del cuore e della mente un' indole " severa, dal solo prepotente desiderio del pubblico bene continua- " mente animato " (*Commemorazione di persone ragguardevoli mancate alle due Sicilie dal 3 Novembre 1845 al 2 novem. 1846*, a. III, Napoli, tip. dell' Urania, 1840, p. 10). Anche il Castagna, parlando dei frequentatori di casa Di Cesare: " Colà tu vedevi Stefano Cusani " che giovine meritò l' elogio dei sommi filosofi, e giovine morì; e

" aspetta ancora che qualche benevolo gli raccolga in un volume i " suoi dotti lavori.... „ (*o. c.*, p. 24). Quasi tutti i suoi scritti filosofici sono stampati nel *Progresso*, e qualcuno nel *Museo*. Alcuni suoi sonetti nell' *Iride*, voll. VIII, IX, e X; e intorno a due di essi, vedi la Lez. IX, pp. 122-124.

(35) Il Puoti morì il 19 Luglio 1847.

(36) Il Galluppi morì il 13 Dicembre 1846. Il sonetto del Campagna è pubblicato in *Museo di scienza e lett.*, vol. X, p. 348.

(37) *Versi e Prose*, ed. cit., Cosenza, 1840: *L'Astronomo Piazzi*, pp. 28-31. Seguono due altre composizioni, l' una per le onoranze rese alla memoria del Piazzi dall' Acc. Pontaniana, e l' altra in morte ecc., entrambe in terzine, pp. 32-40.

(38) Questo sonetto è stampato nei *Versi*, ed. del *Pol. pitt.*, p. 4.

(39) *La Scienza e l' Arte*, ottave, furono pubblicate nel volume *Agli Scienziati d' Italia del VII Congresso, dono dell' Accademia Pontaniana*, Napoli, 1845, p. 111; e ristampate in *Versi*, ed. cit., pp. 24-30.

(40) Questi versi sono in *Museo di scienza e letter.*, XIV, 357-359.

(41) Il calabrese Vincenzo Padula era un vero temperamento poetico e un ingegno assai variamente e riccamente dotato dalla natura. Ma l' opera che di lui ci resta prova come le migliori attitudini possano essere sciupate e diminuite dalla mancanza di un sano avviamento e di un ambiente adatto, e da difetti di carattere e di serietà. Nacque in Acri (Cosenza) il 25 Marzo 1819, fu educato nei seminarii di Bisignano e di S. Marco, e vestì abito di prete. Collaborò nel 1840 al giornale letterario il *Viaggiatore*, fondato a Napoli dal Mauro, e al *Calabrese*, pubblicato a Cosenza nello stesso anno da Saverio Vitari. Nel 1842 pubblicava il *Monastero di Sambucina*, novella calabrese (Bruxelles, 1842), e nel '45 il *Valentino*, poemetto (Palermo, '45), dei quali il De Sanctis nota i pregi non comuni. Nei suoi scritti fa allusione più volte alla parte da lui presa nei moti calabresi dal '44 al '48; ma credo che fosse, più che di altro, di parole. Un suo fratello, Giacomo, fu ucciso il 25 settembre 1848 in Acri — secondo egli dice — per ragioni di liberalismo e d' italianità, per la *tricolor bandiera*; ma mi si assicura invece che fu ucciso dai guardiani di alcuni ricchi proprietarii del suo paese, contro le cui usurpazioni demaniali egli aveva perorato come avvocato, sostenuto

dal pulpito dalla parola eloquente del fratello sacerdote. Il quale ne pianse la morte in sette sonetti, di cui giova riportare qualche brano:

III. In me degli assassini erano l'armi,
In me rivolte. A che, o fratello mio,
Toltomi essendo dal pericolo io,
Corresti, quasi inerme, ad aiutarmi?....
. . . . . .

IV. Come duolmi il rigore, onde costretto
T'ho da' primi anni ad indefessi studi!
Come mi pento d'aver fatto ignudi
Scorrere i giorni tuoi d'ogni diletto!

Se del tuo breve vivere intelletto
Io avessi avuto, e de' tuoi fati crudi,
T'avrei detto: che fai? quei libri chiudi,
E dei piacer del mondo inebbria il petto!
. . . . . .

V. Tutta quanta sembrò che si sfasciasse
La nostra casa in quell'infausto die;
Fummo dispersi da briganti e spie,
E chi di qua, chi di colà, si trasse.

La madre e le sorelle, a chiome passe,
Chi arrancare le vide per le vie,
Mi dice che parean le tre Marie
Cercanti Cristo tra l'armate masse;

Mentre tu, padre, accorso a quel conflitto
Chiedevi un'arma invan! Fu a te davanti,
Misero vecchio, il figlio tuo trafitto.
. . . . . .

VI. Dio, non farmi impazzire! A capo chino,
Mentre che piango il mio fratel disfatto,
Di notte ecco gli autor del gran misfatto
Che mi cantano all'uscio, e fan festino.
. . . . . .

Negli anni seguenti al '48, il Padula venne a Napoli, e tirò innanzi la vita col dar lezioni. Compose in quel tempo, e prima e poi, molte poesie d'occasione per nascite, morti, monacazioni, feste religiose ecc.: elogi funebri, drammi sacri a richiesta di prelati e signori, alcuni inediti, altri stampati con nome d'altri, e simili lavori fatti

per lo più sotto lo stimolo dei bisogni materiali. Nella sua provincia nativa era assai noto pei panegirici che, di qua e di là, andava recitando; dei quali sono a stampa due (*Per le sponsalizie di Giuseppe e Maria*, Cosenza, '59; e *Per Maria Addolorata*, ivi, '60). Improvvisava versi con facilità, dava consigli come un abile avvocato, e mi si dice che, al suo paese, soleva fare perfino da medico! Ma lavori degni di nota erano *L'Apocalisse di S. Giovanni Apostolo recata in versi italiani ed esplicata*, che aveva pubblicata nel '54 (Napoli, tip. G. Nobile), e gli articoli scritti nei giornali letterarii napoletani, *Il secolo XIX* (fondato da Carlo de Cesare, Federico Quercia e Pasquale Trisolino nel 1856) e *il Palazzo di Cristallo* di Luigi Orgitano. Dopo il '60, il Padula entrò nell'insegnamento governativo. Nel '61 ristampava l'*Apocalisse*, con moltissime correzioni (*Apocalisse ..... recata in versi italiani e storicamente interpretata*, 2ª ediz. nap. migliorata e corretta, Napoli, stamp. nazionale, '61, in 8°, di pp. 289). Di questa 2ª edizione si trova un breve cenno in un articolo bibliografico del Carducci, ristampato in *Ceneri e Faville*, Serie I, Bologna, '91, pp. 193-95. Il comento e l'introduzione danno la dimostrazione, da un punto di vista ortodosso, che l'Apocalisse è profezia avverata. Pubblicò anche in questo tempo un' *Introdusione allo studio dell'estetica* (ristampata in *Prose giornalistiche*, Napoli, '78, pp. 301-354), contenente parecchie osservazioni acute, ma fondata sopra un'erudizione assai disuguale. Nel 1864, ministro il De Sanctis, andò professore a Cosenza, e qui diè fuori, per un anno, un giornale, *Il Bruzio*, scritto quasi tutto da lui, con articoli importantissimi sulle condizioni e i costumi delle Calabrie; e, in questo giornale, venne inserendo le sue poesie inedite, e un dramma, *Antonello, capobrigante calabrese*, composto nel 1850. In séguito, fu impiegato al Ministero della pubblica istruzione e, per poco tempo, professore nell'Università di Parma. D'allora in poi, fu sempre professore di lettere italiane nei licei di Napoli, deponendo e ripigliando, secondo l'umore, l'abito di prete. Nel 1871 concorse per la cattedra di letteratura latina all'Università di Napoli, e diè fuori due dissertazioni: *Pauca quae in Sexto Aurelio Propertio V. P. ab A. animadvertebat* (Neap., ex typis Pasch. Androsii, 1871, di pp. 61), e *Quomodo litterarum latinarum sint studia instituenda* (ivi, di pp. 23), scritte in elegante e vivace latino, ricche di squarci eloquenti e di descrizioni felicissime, tra le quali assai bella, nel primo di essi, la descrizione della popolare festa di Montevergine. Il Giorgini, uno dei pochi cultori di latino vivo che sieno ancora in Italia, ne restò ammirato. Ma, nello stesso anno, ebbe l'infelice idea di dar fuori un grosso volume, *Protogea o sia l'Europa preistorica* (Napoli, 1871), dove, con erudizione bizzarra, s'industriava a provare che la più

antica popolazione europea, precedente l'immigrazione aria, furono gli Ebrei!; e tentava una serie di stravaganti etimologie ebraiche della toponomastica europea. Nel 1878 ristampava in un volume i migliori articoli del suo *Bruzio* (*Il Bruzio*, volume I, Napoli, Androsio, 1878), raccoglieva un altro volume di *Prose giornalistiche precedute da una farsetta e da un dramma* (ivi), dava fuori il primo fascicoletto di una sua raccolta di *Poesie varie edite ed inedite* (pei tipi del Pansini, di pp. 80). Dei suoi scritti bisogna anche ricordare l'*Elogio di Antonio Genovesi* (Napoli, 1869). Nel 1884, afflitto da molti malanni e colpito da paralisi, abbandonò l'insegnamento, e si ritirò nel suo paese nativo, Acri, dove è morto l'8 Gennaio 1893 all'età di 74 anni. Ha lasciato parecchie opere inedite, un poema *L'Orco* scritto nel '49, di cui fu pubblicato qualche saggio su giornali letterarii; la continuazione del suo trattato di *Estetica*; parecchi scritti filosofici; e un lavoro imperfetto sulla *Corografia ed archeologia della Calabria Cosentina*. Queste notizie biografiche e bibliografiche le ho raccolte in gran parte dai suoi scritti, e, in parte, da comunicazioni private del compianto sig. Vincenzo Julia, e di altri suoi compaesani. Dopo la sua morte, è venuta fuori una raccolta delle sue poesie, preceduta da un discorso, un po' gonfio ed esagerato, del Julia (Napoli, tip. Morano e Veraldi, 1894, pag. LI-295) e, recentemente, è stato pubblicato un suo *Carme inedito* giovanile da V. Vecchi e G. Ceci (Trani, Vecchi, 1895, per nozze). Il Padula fu uomo di sapere grandissimo e tutt altro che superficiale; ma, per sfortuna, gli mancò la cognizione delle lingue moderne e il senso dei metodi critici; onde tutta la sua opera di erudito può considerarsi affatto vana. Pure, si leggeranno sempre con frutto i suoi articoli ed opuscoli di argomento letterario, e i lavori sulla vita sociale in Calabria e sul popolo calabrese, di cui, pel primo, raccolse i canti popolari e gli usi e le credenze. Come prosatore, i suoi primi articoli da giornale sono scritti con gozziana urbanità ed eleganza; divenne in séguito scrittore sempre più franco, robusto, elegante e facile, e così l'*Introduzione* e il *Comento* dell'*Apocalisse* come il *Bruzio* e le *Prose* contengono pagine eccellenti. Come poeta, il suo difetto fondamentale fu quello che assai bene scorse il De Sanctis: la mancanza di una personalità vera e di un sentimento profondo. Ma aveva fantasia plastica e pittorica, e molta maestria nell'uso della forma da lui derivata dallo studio dei classici latini ed italiani, specialmente dall'Ariosto, e rinfrescata dalle correnti romantiche e dalla pratica della letteratura popolare. Certamente, le sue poesie patriottiche e religiose e quelle di occasione sembrano frutto, più che di altro, di una grande *virtuosità*. Maggiore schiettezza si ritrova nelle poesie amorose, anzi voluttuose, e talora addirittura oscene. Tutte

però, anche le più scadenti, hanno strofe, versi, immagini, movimenti, che destano vera ammirazione e anche non poca sorpresa, quando si consideri il tempo in cui furono scritte. Sfortunatamente, non curava troppo la lima; onde, molto spesso, si è irritati da immagini false ed esagerate e versi sonanti e di poco significato che s'intramezzano alle cose sue più belle. Noterò, tra le sue poesie, *Le lenzuola, il Telaio, la Canzone dell'Assunta*, alcuni dei *Sonetti per la morte del fratello*, la *Fanciullezza*, il *Carme in morte di Alfonso Perrella*, la *Cagnolina smarrita*, i sonetti e le poesie d'amore *per la Signora Fragoletta*, ecc., molti brani dell'*Apocalisse* (2ª ediz.), una graziosissima fiaba in versi, *la Castagna, la noce e l'acciarino, racconto popolare di un povero cieco.* Il dramma in prosa, l'*Antonello*, ha scene belle per riproduzione di costumi e di passioni, ed una forma di dialogo assai rara nel nostro teatro di prosa. Si provò anche a scrivere in dialetto, come nella *Notte di Natale*, con sentimenti e intuizioni perfettamente popolari. Il Padula merita una pagina nella storia letteraria italiana di questo secolo; per quanto non si possano accettare i giudizii iperbolici che se ne sono dati in questi ultimi tempi dai parecchi suoi compaesani, che hanno scritto intorno a lui. Uno studio sulle sue opere, fatto con serenità, sarebbe assai opportuno, specie se si accompagnasse con un saggio dei suoi migliori scritti in prosa e dei suoi migliori versi. Così il suo nome acquisterebbe quella notorietà, che finora ha avuto solo nella sua fedele cerchia calabrese, e che gli manca affatto nel resto d'Italia.

(42) Allude a una copia dei poemetti giovanili con correzioni autografe, data, a quel che sembra, dal Padula stesso al De Sanctis nell'occasione di queste lezioni. Una copia così ricorretta era posseduta dall'editore, sig. Antonio Morano, e qualche altra se ne trova forse presso la famiglia del Padula.

(43) La poesia continua per altre 13 strofe (ved. *Poesie*, ed. Nap., 1894, pp. 33-38). Ho seguito la lezione di questa ristampa.

(44) Riferisco dalla confessione di Valentino alcune ottave relative a questo racconto. Dopo avere narrato che l'uomo che l'aveva raccolto in casa, il suo benefattore, viveva come straniero con sua moglie, Maria, diviso da un'antica colpa di lei, dalla storia oscura di un amore giovanile, di un figliuolo che le era nato, descrive la la persona di Maria:

Nella nitida fronte, e nella nera
Pupilla un pudor santo era raccolto,
Di pietà, di timore un sentimento,
Un'umiltade, un duol tranquillo e lento.

Come un rimprover fosse ed un' accusa
Per lei lo sguardo altrui, di rado uscia,
Spendendo i giorni solitaria e chiusa,
In ogni generosa opera pia;
Ma pur l' abbominava, e in cor racchiusa
L' idea di qualche ingiuria egli nutria,
Ed ella, come pena meritata
L' odio ne sostenea, ma rassegnata.

La venuta di Valentino in casa produce un cangiamento

Parve lieta Maria della mia vista,
Ed avvivò la gota scolorita;
Ascolta la mia storia, e se ne attrista,
E ogni giorno a ripeterla m' invita.
Pure talora disdegnosa e trista
Nega ascoltarmi, e di vedermi evita;
Ma dopo un giorno, dopo due si pente,
E affettuosa a me tornar consente.

Sorprendermi godeva ella nel letto,
Quando, già grande in cielo era il mattino,
E il balcon ratto aprendo, in sull' aspetto
Balzar faceami il sole mattutino;
Godea del mio stupor, del mio dispetto,
Del mio ratto svegliarmi, e: Valentino, —
Amorosa dicea, — perchè hai costume
Premer sì a lungo l' oziose piume?

Quando poi nella sera, al sonno in grembo
Le risolute membra abbandonava,
Veniva, e a me d' attorno il lungo lembo
Della cortina serica calava;
E — dormi, — mi dicea, — dormi, ed un nembo
Abbi di lieti sogni, — e mi lasciava;
Ma di nuovo reddia, quando credea
Che io già dormissi; ma io dormir fingea.

Su la punta del piè timida e cheta,
Raffrenando il sospiro, allor venia;
Schiudeva le cortine, e la segreta
Fida lucerna con la man copria:
E mi guatava, ed io dell' inquieta
L' alito leve ed il sospiro udia;
Poi partirsi accennava, ma improvviso
Si rivolgeva, e mi baciava il viso.

Valentino crede questi segni e indizii dell'amore di Maria per lui:

Poscia un mattino, che sul sen la figlia
Ella stringendo, sulla curva bocca,
Siccome amor materno le consiglia,
Baci sonanti e fervidi le scocca:
Scorrer mi vede un lampo infra le ciglia,
E deh! — mi chiede, — qual dolor ti tocca? —
Ah! — tosto le risposi, — mi addoloro,
Che io solo i baci d'una madre ignoro!

E Maria gli cinge il collo col braccio, e gli dice ch'ella l'ama proprio come se fosse sua madre:

Ma il pallor del suo volto appar disciolto
In foco, in me vedendo venir meno
Un onesto ritegno, e: Valentino, —
Disse, — ho un secreto; vieni nel giardino! —

Mi sedette di fronte: io palpitava,
Una fiamma lasciva in me scorrea:
D'amore ad ogni motto io m'aspettava
Una calda protesta, e m'illudea.
Entro le palme il viso ella celava,
Mutava ognor d'aspetto, e si tacea;
Poi si levò piangendo, e: — Un'altra volta;
Ora il cor non mi basta! — e si fu tolta.

Ma Valentino fraintende anche questi tratti e queste parole misteriose:

Segno d'amor soverchio, il qual tentato
Esser voleva, a me sembra quel pianto:
E poi che dorme sola, e che l'irato
Sposo da molto non giacesle accanto,
Mossi una notte a riposarle a lato,
Celando il volto nel notturno manto:
Ella mi prese pel marito e tacque,
E del venir di lui molto si piacque.

E che non fece e che non disse? Or ella
Indegna del marito si dicea,
E mi sfuggia dal seno, e la sua stella
Maledicendo, a me perdon chiedea,

Ed ora grazie davami di quella
Pruova d'amore, ed ultima volea
Ch'essa non fosse; e 'l collo, e 'l viso, e 'l petto
Mi baciava, e stringea con caldo affetto.

Ma come entrò per le finestre il lume
Del dì nascente, e quella stanza avvolse,
Aperse gli occhi, e sull'illuse piume
Levossi a mezzo, e dal mio sen si sciolse;
E come gli occhi in viso, a quel barlume,
Languidissimamente a me rivolse;
Mi riconobbe, o Padre, e tale accento
Disperato mandò, che ancor lo sento.

Come donna ingannata, che riposa
Sotto il seno d'un Incubo fatale,
Che d'angelo mentia la luminosa
Eterea forma, il portamento e l'ale;
Se al lume mattutino la schifosa
Mutata fronte vede e l'infernale
Artiglio, e quelle ond'ei tuttor l'abbraccia
Smisurate, roventi, orride braccia;

Tal si rimase l'infelice; un riso
Convulso sulla bocca, e mi guardava
Con le palme elevate, e 'l torto viso
Stupidamente attorno a sè girava.
Io, dal letto balzando all'improvviso,
Fuggia non visto, e quivi la lasciava.
Seppi poi che, tornandole la mente,
Erasi uccisa disperatamente.

(*Canto III*).

(45) Il Canto IV comincia:

Oh fosse morto! e l'anima atterrita
Che un istante fuggia con trepide ali,
Non avesse, tornando, e con la vita,
Ripreso il senso dei suoi lunghi mali!
Ma ei surse, e dalla fronte, che ferita
Ebbe cadendo a terra usciano tali
Rivi di sangue, che nel sangue intriso,
Qual cieco alzò stupidamente il viso.

Con la man gli occhi terse, e poscia lento
Muove, ma tutto è bujo, e nulla ei mira;
E come di esser solo abbia spavento,
Esce all'aperto, e 'l guardo avido gira:
Vede la luna, vede il firmamento,
Sente nel volto il venticel che spira
Pei solitarii boschi, e largamente
Beve quell'aura, e la vita risente.

E risente la vita, ed il passato
Con le negre ombre sue gli sorge innante;
Ed ei si copre gli occhi. e forsennato
Fugge il rimorso e un femminil sembiante:
Ma quel rimorso gli galoppa allato,
Gli monta sulle spalle, ed ei d'avante
Crede vedersi l'ombra d'uno spetro,
Che mormorando gli cammina dietro.

E quella è l'ombra del suo corpo! A terra
Ei cade allor, ma tacito gli siede
Lo spettro allato, che pel crin l'afferra,
E gli alza il capo, ed ei la madre vede;
La madre sua, la qual sì stretto il serra
Che d'affogarsi in quegli amplessi ei crede,
Che, mostrandogli il fianco insanguinato,
Maledetto! dicea, qui t'ho creato!

E sì dicendo, il lume ond'ella spesso
Venialo a contemplar quando dormia,
Gli avvicinava al volto, ma sì presso
Che ardere ed avvampar se lo sentia.
Poi di suoi baci impuri ancora impresso
Ella il livido collo gli scopria,
Con quel riso demente in sull'aspetto,
Qual già la vide, che fuggia dal letto.

Ed egli freme, e cacciasi la mano
Nell'irte chiome, e poi boccon sull'erba
Si gitta, e morde i sassi ora del piano,
Or degli arbusti la corteccia acerba.
Si copre gli occhi a non vederla: invano!
Ha sempre innanzi a lui l'ombra superba;
Cerca evitarne il guardo che l'uccide;
Ma l'incontra dovunque, e quella ride!

Percuote allor per terra egli la faccia,
E per spegner l'immago che lo preme
S'immerge l'ugne nella fronte, e straccia
E crudelmente la ferita spreme.
Ma sparga il crudo sangue, eppur non caccia
Quella larva ostinata al sangue insieme:
Onde lambendo il sangue che gli scorre
Sul gonfio labbro, s'alza in piedi e corre.

(46) le mani a due contrarie cime
Gli avvinse, e in seno il suo pugnal gl'infisse.
Poscia i prossimi rami insino all'ime
Parti, perchè nessuno ivi salisse,
Giù calando recise; ed un istante
Da terra il contemplò, tutto tremante

(*Canto IV*).

(47) Siede delle labrusche al fido ombrello,
E 'l capo indietro se piegava alquanto,
Avria scoperto il pampinoso ostello,
E 'l giovinetto alla fanciulla accanto:
Ma dei rimorsi suoi sotto il flagello
Un bisogno ei sentia forte di pianto;
Pur piangere non puote, ovver non l'osa,
E sta qual belva che ferita posa.

Trasse il coltello ch'ei recava allato
E in quella si specchiò lama lucente;
Ma di suo volto parve spaventato,
E dalle mani gli cadea repente:
Pur, côltolo, dicea: Quando lasciato
Tutti gli uomini e Dio m'hanno egualmente,
Tu solo ai giorni infortunati e mesti,
Tu solo amico, o mio coltel, mi resti.

Ma a me qual pro di tuo costante amore?
Sciorre i nodi tu puoi di questa salma,
I palpiti arrestar di questo core;
Ma dì, o coltello, puoi tu uccider l'alma?
Oh! se del Nulla nell'eterno orrore
Per te tornar potesse, e nella calma!
Se il mio estremo pensier l'ali battesse
Su tua punta un istante, e s'estinguesse!

(*Canto V*).

(48) Il generale Carlo Antonio Manhès, energico repressore del brigantaggio nelle Calabrie nel 1810 e 1811. Vedi intorno a lui, oltre il COLLETTA, *Storia*, Libro VII, Cap. II, la *Notizia storica del Conte Carlo Ant. Manhès..... scritta da un antico uffiziale dello stato maggiore del sudetto generale Manhès nelle Calabrie*, Napoli, pei tipi di Giovanni Bonucci, 1846, e F. MONTEFREDINI, *Memorie autografe del Generale Manhès intorno a' briganti*, Napoli, Morano, 1861.

(49) Di tutti gli scrittori qui citati si è parlato nel testo e nelle note precedenti. Sul Marchese di Montrone Giordano de' Bianchi Dottula (1775-1846) vedi lo scritto *Della vita e delle opere di G. dei Bianchi* ecc. di GIULIO PETRONI, in *Atti dell' Accad. Pontaniana*, Tomo XV, P. II. Pel Ruffa e pel Duca di Ventignano, vedi le note 52 e 55.

(50) Intorno a questo gruppo di giovani filosofi vedi la nota 34.

(51) I due sonetti del Cusani qui esaminati si leggono nell' *Iride*, anno VIII, 1841, pp. 287-8.

(52) Francesco Ruffa, nato a Tropea il 26 Aprile 1792 e morto ivi il 7 Luglio 1851, era giudice di tribunale in Catanzaro il 1820 e perdette il posto alla reazione; pure finì collo scrivere le appendici letterarie nel *Giornale ufficiale delle due Sicilie*, e fu poi Revisore delle opere teatrali (vedi ACCATTATIS, *o. c.*, IV, 207-211). Compose tragedie, liriche, poemetti: cfr. ULLOA, *o. c.*, I 79, 239, 151, II, 67-74, 190-3. Delle sue liriche si ha una raccolta: *Poesie* di FRANCESCO RUFFA da Tropea, Nap., tip. Gioia, 1865, in 8°, pp. 371, con prefazione di S. Mormone.

(53) Vedi l' *Iride*, vol. V, p. 180, e *Poesie*, ed. cit., p. 78.

(54) Vedi nell' *Iride*, vol. VIII, pp. 279-80, i versi del Florio col titolo: *La rosa e l' amore*.

(55) Leopoldo Tarantini, nato in Rutigliano il 25 Maggio 1811: deputato nel 1848, e poi al parlamento italiano, morto a Napoli il 9 Maggio 1882. Celebre avvocato penale: difese il Passannante. È stata pubblicata una raccolta delle sue *Arringhe*, con pref. di E. Pessina, e cenno biografico dell' avv. M. Mirenghi, Trani, Vecchi, 1889. Cfr. anche le *Onoranze a Leopoldo Tarantini*, Nap., stab. Giannini, 1882. Quasi tutti i volumi dell' *Iride* contengono sue poesie, ed anzi la collezione di quella strenna si apre appunto con una sua poesia *All' Iride*. Nel 1845 pubblicava: *L' eco di Mergellina, Canti* di LEOPOLDO TARANTINI, Napoli, stab. tipog. di G. Nobile, 1845, dedicati a G. B.

Niccolini. Il De Sanctis lo dice noto per le sue *Avemarie*, e di questa ci piace riferire una, che caviamo dall'*Iride*, vol. IV, pp. 281-2:

La campana vespertina
Piange il dì che ormai declina,
Ed intuona ave Maria;
E la prece dei fedeli
Pura ascende a te sui cieli,
E ripete ave Maria.
Tu sei madre dei dolenti,
Tu dei miseri tesor,
Tu degli esuli fuggenti
Angiol sei consolator.
Se t'invoca e a te s'affida
Tra il furor di avverso mar,
Del nocchier tu sei la guida,
Salvo il torni al patrio altar.
Tu di pace consigliera
Plachi Dio nel suo furor,
A te vola ogni preghiera,
Tu perdoni ad ogni error.
Oh! siccome a te plaudenti
Ti consacran mente e cor,
Sian d'Italia ognor le genti
Ricche almen del tuo favor. —
Ma già tace la campana,
Più non s'ode voce umana
Che ripete ave Maria,
Alle preci dei fedeli
Che salita è a te sui cieli
Giungi, o Vergine, la mia.

(56) Giuseppe del Re, di cui si è già fatto cenno come editore dell'*Iride*, non è da confondere coll'omonimo suo zio (autore, fra l'altro, di una *Descrizione topografica, fisica, econ., e politica dei R. Dominii al di qua del Faro*, Napoli, 1830-35). Nacque a Turi, intorno al 1807; suo padre era proprietario della stamperia dell'*Iride*, ed egli stesso ne fu direttore insieme col fratello Domenico. Scrisse nei giornali letterarii napoletani dal 1830 in poi; nel 1833 pubblicava insieme col D'Ayala *il Topo letterato*, ch'ebbe vita breve, e dal 1834 in poi, come si è detto, dava fuori l'*Iride*. Intorno alla parte ch'egli ebbe nella stampa della *Protesta* del Settembrini, vedi le *Ricordanze* di questo e, in contradizione, una nota di V. Imbriani in *Alessandro*

Poerio a Venezia, Nap., 1884, p. 381. Nel 1848 fu deputato di Gioia al parlamento napoletano. Esulò prima a Marsiglia e poi a Torino. Nel tempo dell'esilio pubblicò parecchi lavori letterarii. Buon conoscitore delle letterature straniere, traduceva dal tedesco *I repubblicani di Napoli romanzo storico* di Adolfo Stahr (Pinerolo, tip. di G. Lobetti, 1854, 2 vol., con pref. del trad.), e nel 1857, per la prima volta, l'*Intermezzo* dello Heine (*L'Intermezzo* di Enrico Heine, *versione di* Giuseppe del Re *con la giunta di alcune poesie di Vittor Hugo tradotte dallo stesso*, Torino, tip di G. Biancardi, 1857), e annunziava un *Fior di Poesie Alemanne nuovamente tradotte*, che non credo fosse mai pubblicato come non furono pubblicate *Inferno e Paradiso, memorie di un esule*, anche annunziate (vedi covertina della versione dell'*Intermezzo*). A Torino anche collaborava al *Panteon dei Martiri della libertà italiana*, dove inserì una monografia su *Ignazio Ciaia e le sue poesie* (ripubblicata a parte, Napoli, 1860). Nel 1857 pubblicava: *Agesilao Milano*, carme (Torino, 1857). Aveva cominciato una raccolta di *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi ed inediti ordinati per serie e pubblicati con discorsi proemiali, versioni, note e commenti di varii*, di cui uscirono due volumi, relativi ai tempi normanni e svevi. (Napoli, stamp. dell' Iride, vol. I, 1845, vol. II, 1868). Deputato di Gioia al primo parlamento nazionale, morì a Torino l'11 Novembre 1864. Una biografia di lui, che non mi è riuscito di vedere, fu pubblicata da Mariano D'Ayala nel giornale *l'Italia*, diretto dal De Sanctis, del febbraio 1865.

(57) Sul Parzanese e sul Sole, vedi le lezioni XI, XII e XIII, e le note 82-101.

(58) Questa poesia del Parzanese si legge nell'*Iride*, vol. V, p. 216.

(59) Sul Ponsard vedi ciò che ne scrisse il De Sanctis nei *Saggi Critici*, pp. 36-45, e sui drammi di Victor Hugo, ivi, 28-35.

(60) Cesare della Valle duca di Ventignano scrisse tragedie, raccolte in due volumi (*Tragedie*, Napoli, Tramater, 1830, contenenti l'*Ippolito*, l'*Ifigenia in Aulide*, l'*Ifigenia in Tauride*, *Medea*, *Anna Erizo*, *Giulietta e Romeo*, *Alexi*, *Giovanna Gray*), che furono recitate a Napoli al teatro dei Fiorentini dalla compagnia Fabbrichesi e dal celebre Prepiani, e di esse è specialmente nota la *Medea*; scrisse commedie (vedi *Teatro Comico*, Napoli, Fibreno, 1847, che contiene otto commedie e due drammi storici); poesie varie (*Il Vesuvio*, poema, Nap. 1810; la *Claudina*, poemetto, Nap. 1828, ecc.); opera di filosofia della storia (*Saggi sulla scienza della storia*, Nap. 1838, *Prospetto*

filosofico della storia del mondo umano, Nap. 1854, ecc.), di economia e statistica (*Cenno sulla futura proprietà della Capitanata*, Napoli, 1832, *Della miseria pubblica*, Napoli, 1833, *Elementi della scienza statistica*, Nap., 1836, ecc.), di politica (*Delle presenti condizioni d'Italia e d'Europa*, Nap., 1848, ecc.) Cfr. per le opere anche le notizie dell'Ulloa *o. c.*, *passim*). Era consigliere della Corte dei conti. Morì il 1860 più che ottantenne. — La satira *Il secolo XIX*, della quale cita qualche tratto il De Sanctis, si legge nell'*Iride*, vol. VIII, pp. 97-102.

(61) Achille de Lauzières, oriundo francese, è dei collaboratori dell'*Iride* dal VI volume in poi. Scrisse anche: *Un chiaro di luna e Luigi Scovazzo*, Nap., 1842, *Il Duca d'Enghien*, Prato, 1848. Collaborò con parecchi articoli all'opera del De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli* (Napoli, 1857-1866). Compose o tradusse parecchi libretti per musica, tra gli altri quello del *Fausto* (Milano, 1867). Stabilitosi poi a Parigi, deve essere morto qualche anno fa. Nel 1884 mandava alcuni suoi ricordi letterarii napoletani al giornale il *Capitan Fracassa*. — Le ottave sui poeti, di cui parla il De Sanctis, sono nell'*Iride*, vol, IV, p. 216, *Ariosto*, p. 270, *Petrarca*, p. 278, *Tasso*.

(62) *La Madre Inglese* del De Lauzières è anche pubblicata nell'*Iride*, vol. IX, pp. 25-31. Al titolo è apposta la seguente nota: " La " contessa di Richemont, divenuta pazza per aver perduto il figliuolo " sul naviglio americano *Il Presidente*, sparito dai mari nel 1841 ".

(63) Cesare Malpica, rappresentante dei più sbrigliati romantici napoletani di quel tempo, si sfogava a scrivere contro i *grammatici* come il Puoti contro i *romantici*, ed era l'uno la *bestia nera* dell'altro. Vedi il De Sanctis, nell'autobiografia, pp. 200, 305, 308, 312, e spec. nell'*Ultimo dei Puristi*, pp. 534-5: " Il Puoti, in tanto movimento " d'idee, stava stizzoso e sfogava l'umore contro Malpica, e parecchi " altri, uomini senza studii e senza valore, che chiamavano lui un " pedante, e predicavano le regole *tarpar l'ale all'ingegno*, riducendo " ogni insegnamento a due parole: *Genio* ed *Estro*. Bisognava sen- " tirlo il Marchese, con que'suoi frizzi un po'grossolani, contro la " scuola romantica così mal rappresentata. La sua vecchiaia venne " afflitta dai Rocco, dagli Anzelmi, da'Malpica, da'Valentini, che gli " abbaiavano intorno alle calcagne, con infinito suo fastidio ". Il Malpica morì a 48 anni il 12 dicembre 1848. Scrisse versi (*Ore Malinconiche*, Canti, Napoli, 1836, *Poesie scelte*, Benevento, 1845, ecc.), e novelle e romanzi (*Una vedova e un mistero*, Nap. 1846, *L'ultimo dei Savelli*, storia del secolo XVI, Nap., 1850, ecc.). Ma fu specialmente noto pei suoi *Quadri della vita di Napoleone* la cui voga fu una delle

manifestazioni del culto napoleonico nel Napoletano; e pei libri di descrizioni di viaggi, dei quali ricorderò: *Il Giardino d'Italia, scene, costumi, paesaggi e rimembranze durante un viaggio nelle provincie del regno. P. I. La Puglia*, Nap., 1841, *Venti giorni a Roma*, ivi, 1843, *Le notti Romane al Foro, al Colosseo, al Palazzo dei Cesari e alle Catacombe*, ivi, 1844, *Un mese negli Abruzzi*, impressioni, ivi, 1844, *Dal Sebeto al Faro* impressioni di un viaggio nelle Calabrie, ivi, 1845, *La Toscana, l'Umbria, e la Magna Grecia*, ivi, 1846, *La Basilicata*, impressioni, ivi, 1847; ecc. Cfr. anche intorno ad alcune sue opere l'Ulloa, *o. c.*, II, 126-134, 184, 342.

(64) L'*Appestato* è pubblicato nell'*Iride*, vol. V, pp. 173-178.

(65) Vedi per qualche notizia sul romanticismo nella scuola del De Sanctis l'autobiografia a p. 300 sgg.

(66) I versi sbalorditoi del Valentini sono ancora citati per proverbio dalla vecchia generazione. Di Antonio Valentini si legge un ricordo nel libro di Amilcare Lauria, *Vecchia Napoli* (Sebetia tertia), Roma, C. Voghera, 1895, pp. 89-100. Credo che fosse di Leporano (prov. di Lecce), perchè ad un *Antonio Valentini di Leporano* è dedicata una poesia di D. Mauro, e ad un de Cesare di Leporano una poesia dello stesso Valentini. " Antonio Valentini — scrive il Lauria — era l'anima della banda letteraria „ (parla di una brigata di poeti cui appartenevano Emmanuele Bardara, Carlo Caffarecci, Simone Capodieci, e simili capi ameni): " egli aveva allora appena " venti anni, la persona alta avvenentissima, gli occhi rifulgenti " della luce del genio, sapeva destare passioni in chiunque lo cono- " sceva.—Valentini era poeta spontaneo, di vena felicissima; ma quello " che vieppiù affascinava gli amici suoi era il sentirgli recitare le " sue poesie. M'assicurano che era davvero un artista nella decla- " mazione dei suoi versi „. (*l. c.*, p. 94). Nel 1848 ebbe un impiego al Ministero dell'Interno. — " L'anno di voga „, al quale allude il De Sanctis, deve essere stato il 1840, quando fu pubblicato il volumetto col titolo: *Il Mea culpa e qualche altra cosa di* Antonio Valentini [Epigrafe: *Sfolgorò, poi venne manco, Poi rifulse e s' ecclissò.* Mea Culpa], Bruxelles, Société Belge de la Librairie, 1840, di pp. 96. Questo volumetto contiene una ventina di poesie, e quattro pagine di *Elementi di universalità di letteratura*, saggio delle lezioni di letteratura dell'autore. Tra le poesie è quella intitolata *Il mio suddiaconato*, della quale riferisce parecchi brani A. Lauria (*l. c.*, p. 95-99), ma di memoria e secondo la tradizione orale. Il Lauria accenna anche ad un secondo periodo poetico del Valentini, di cui furono

frutto due poesie col titolo: *Il giudizio universale* e *La Creazione del Mondo*. Il Valentini, a leggerne i versi, parrebbe un burlone; ma era invece un matto. Da ciò che dice il De Sanctis, si ricava che ebbe per qualche tempo, degli ammiratori; e che i romantici napoletani non lo disdegnarono come loro compagno.

(67) Ecco testualmente i brani che avevano fatto impressione al De Sanctis. Il primo è nella poesia intitolata *Un momento di febbre*:

Mille vermi entro il cervello
Come in cacio van pascendo,
Ch' or da quest' occhio or da quello
Cadon giù sul volto .... ohimè!
Troppo tardi mi comprendo;
Altri almen capisse me!

L'altro è nella poesia: *Il mio suddiaconato*, in cui narra come fosse fatto prete a forza, mentre egli era innamorato di una donna chiamata Teresa. La poesia è un polimetro, che contiene, fra l'altro, una preghiera di Teresa alla Vergine:

Come un pettine di mele,
Come l'acqua all'assetato,
Mi è l'amor del mio fedele,
Sotto — qui — dentro il costato.
Ride come un San Vincenzo,
S'arde come un San Lorenzo ....
Egli è un pane di dolor!!

Non l'ho visto da ier sera,
E mi paion quarant' anni!
Va qual uom della bufera
In un turbine d'affanni;
Come un ladro va spiando,
Come un vile va tremando,
Come un giusto ha santo il cuor.....

Segue il delirio del poeta al momento della unzione sacerdotale:

Oh donna, io t'amo
Fino al coltel, fino a spaccarti il petto,
E mangiarmi quei visceri beati
Che pur son miei — della mia carne, o carne
Battezzata, perdona!...

Quei vigneti,
Come son belli quei vigneti — il mare,
Com' è leggiero il mar... ve' la formica
Quanto è beata la formica!... Oh! sacro
Arcivescovo, il braccio, la man fredda
Sospendi — Ma io son libero — Non voglio!
— *Non vuoi?....*

(68) Pasquale de Virgilii nacque nel 1812 in Chieti di agiata famiglia. Fece lunghi viaggi per l'Europa e in Oriente. Nel 1835 cominciò a pubblicare una traduzione dei drammi del Byron col *Marin Faliero* e *I due Foscari* (Palermo, 1835), e seguitando col *Manfredi* (2ª ediz., Chieti, 1837), e poi col *Caino* e col *Sardanapalo*. Nel 1840 pubblicò il dramma *Masaniello* (colla data di Bruxelles, Société belge de la Librairie, 1840), cui seguirono *I vespri siciliani*. Vi sono suoi scritti (leggende in prose, poesie, traduzioni) nell' *Iride*, anni II, IV, VI, VIII. Nel 1843 fu posto dal Bianchini alla direzione del *Progresso*, e qui pubblicò (nel 1846) le lettere sull' Oriente. Nel 1848 diresse il giornale *La Costituzione*, d' indirizzo liberale moderato. Si recò poi a Roma dopo il 15 Maggio ed ebbe un'udienza da Pio IX. Nella reazione seguente fu fatto segno di qualche persecuzione. Nel 1860 dirigeva il giornale *La Nuova Italia*. Prese parte agli avvenimenti politici di quell'anno. Il Marc Monnier, nello scritto che citiamo più oltre, scriveva: " Egli ha fumato e mangiato con Mehe- " met Alì, con Reschid-Pascià, con Maurocordato: ebbe politica " conferenza nel 1848 col papa Pio IX, allora liberale ed italiano; " è stato nel memorando 1860 prodittatore e governatore nei suoi " patrii Abbruzzi; ed ha ricevuto e dato il possesso del regno al " confine di questi a re Vittorio Emanuele alla testa delle deputa- " zioni ". Nel 1859 aveva pubblicato le *Agonie d' un Cristiano* (intitolate poi *Agonie di un patriotta*), e i canti *L' Oriente* (Napoli, Rondinella, 1859). Nel 1861 dette fuori il *Rienzo* (Napoli, Lombardi). Andava compiendo intanto *La commedia del secolo*, che pubblicò in tre parti con le altre sue opere nel 1870, in due volumi, come si dice nelle note seguenti. Fu consigliere della gran corte dei Conti, poi conservatore delle ipoteche a Trani, dove morì il 7 marzo 1876.

(69) Lo scritto del Marc-Monnier fu pubblicato nella *Revue suisse* dell'aprile 1861 e premesso in traduzione italiana all'edizione delle *Opere*. Il Marc-Monnier riparlò del De Virgilii nella *Revue des deux mondes, l. c.*, pp. 1016-7. " Non ho veduto presso alcun altro Italiano " tanta audacia di pensiero e di stile. Altri hanno più ordine e sono " più misurati, nessuno ha tanto osato nè tanto arrischiato. Di modo

" che, quando apparve quest' opera (*la Commedia del secolo*), nella " sola sua prima parte, non vi fu opera in quell' epoca che de- " stasse più entusiasmo, e che desse luogo ad un tempo alle più " severe censure, segnatamente nei periodici di Toscana e Lom- " bardia ".

(70) Questa è la lettera di Victor Hugo che ho avuto comunicata dalla famiglia del De Virgilii. È del 1840, e quindi anteriore allo scritto del Monnier:

" Paris 30 Mai 1840 "

" Je suis bien fier, Monsieur, de la première page de votre beau " livre, mais vous devez, vous, être bien fier de toutes les autres; " il y dans votre oeuvre une grande et profonde pensée, le souffle " du vieux Dante a traversé votre esprit.

" Je vous félicite et je vous remercie.

" Recevez, Monsieur, l' assurance de mes sentiments les plus di- " stingués ".

" Victor Hugo "

(71) *Opere scelte edite ed inedite di* P. de Virgilii, Napoli, tip. ital., 1870, due grossi volumi a due colonne, il primo di pp. 286, il secondo di pp. 526. Il primo volume contiene la *Commedia del Secolo*, un prologo e tre parti. Il secondo *I vespri Siciliani, Cola di Rienzo, Masaniello,* drammi, *Agonie d' un patriotta, Salmi, L' Oriente,* canti con note storiche ed un' appendice, e poemetti, cronache, leggende, carmi, elegie, inni nazionali, e poesie varie. Il terzo volume (non pubblicato) doveva contenere le versioni delle tragedie e odi del Byron, e quelle inedite dell' *Ahasvero* del Quinet, del *Convitato di pietra* di Tirso, della *Storia del Mago Kozem Keyamim* del Bulwer, e altre cose minori.

(72) Il titolo preciso è " *Il condannato,* frammento ", in *Opere,* ed. cit., II, 497-99; e vi è apposta la seguente nota, tratta dalla *Storia degl' Italiani* del Cantù: " Un condannato alla forca, dopo la strozzatura, " tornò in vita. L' autore volle udir da lui le impressioni che ebbe " negli ultimi istanti, e ne trasse questo frammento d' un poemetto " che noi pubblichiamo fra le migliori cose dell' epoca, e che fu " scritto prima delle *Ultime ore d' un giustiziato* di V. Hugo ".

(73) *L' Infanticida* fu già stampato nell' *Iride*, vol. IV, 109-114; e ristampato in *Opere,* II, 518-9.

(74) *L' etico moribondo* (*Opere,* II, 491-6).

(75) *L' Americano* (Opere, II, 401-424), i *Suliotti* (ivi, II, 425-440), la *Costantina* (ivi, II, 441-460).

(76) *L' agonie di un patriotta*, in *Opere*, II, 283-312.

(77) Sui drammi dice il Marc-Monnier, *l. c.*: " In questa trilogia " egli ha rappresentato le tre specie di rivoluzione che agitano la " umanità. La prima è la rivoluzione popolare, quella degli affamati; " la seconda è la rivoluzione aristocratica, quella degli ambiziosi; " l'ultima è la rivoluzione letteraria, quella degli utopisti ". Sul *Cola di Rienzo* scrisse un breve articoletto il Carducci nella *Nazione:* " Bell'argomento, e trattato con larghezza, non molto comune a questi " tempi di sospettosi e rachitici ardimenti, di libertà più servile che " non le abominate regole di una volta... La viva fantasia del poeta " napoletano trasfonde nel leggente qualche cosa del suo calore non " sempre artificiato e che non manca mai del tutto nelle duecento e " ottant'otto pagine del dramma. Il quale ha luoghi di bello effetto; " sebbene non senza qualche rimembranza, specialmente del *Cromwell* " di Vittor Hugo, da cui deesi ripetere la scena del ricevimento degli " ambasciatori, e dell'offerta di una corona ". E, fatte alcune osservazioni, conclude: " Dopo ciò nulla toccheremo, per non incorrere " taccia di pedanti, della forma artistica: la quale a noi pare che nel " lavoro del signor De Virgilii o manchi del tutto, o sia sconveniente " (ristampato in *Ceneri e Faville*, S. I, pp. 202-203).

(78) È provato ora che Salvator Rosa non conobbe mai nè dipinse Masaniello.

(79) Il De Sanctis, per isvista, in luogo di *Arnoldo*, ch'è il nome del personaggio del dramma, dice sempre *Edmondo*.

(80) L'*Oriente*, in *Opere*, II, 313-407.

(81) Il De Sanctis, nel saggio sul *Conte Ugolino*, alludendo a Victor Hugo: " Questa rappresentazione può parere scarna a quelli che " sono inclinati alla rettorica e all'analisi, a ridurre i sentimenti in " pillole, a diluire in un volume *le ultime ore d'un condannato a* " *morte* " (in *Nuovi saggi critici*, p. 62).

(82) La migliore edizione delle opere del Parzanese è quella in tre volumi: *Poesie edite ed inedite* di Pietro Paolo Parzanese, da Ariano, Napoli, stamp. dell'*Iride*, 1856-7, ch'è preceduta da una breve biografia. Si aggiungano *Poesie inedite*, a cura di Niccola Susanna,

Napoli, Libreria Lacava e Steeger, 1884, di pp. XL-181, contenente una trentina di poesie inedite, precedute da una prefazione e dal ritratto del poeta. Nella prefazione il SUSANNA espone e critica in qualche parte la lezione del De Sanctis sull'argomento, e specialmente cerca di mostrare che il Parzanese avea un più ampio orizzonte di quello assegnatogli dal De Sanctis; ma le sue osservazioni non mi sembrano, in verità, nè importanti, nè troppo felici.

(83) " Nell'anno 1852, quando parve la salute tornargli fiorente sulle " guancie e per le vene, una febbre inaspettata lo colpì in Napoli, " dov'era solito passare un mese estivo in sui primi di Agosto: ed " a'29 del mese stesso una convulsione lo spense, quando un mal di " nervi, mal conosciuto e ribelle pareva, già domato e distrutto " (ed. cit., I, 14-15).

(84) Nell'edizione citata, vedi la versione delle *Melodie ebraiche* del Byron (I, 21-67), della *Preghiera* di V. Hugo (I, 69-93), dell'*Apocalisse* (III, 1-66), oltre parecchie parafrasi degli Evangeli, e traduzioni di piccole poesie del Lamartine e dell'Hugo.

(85) È la XXIII delle *Armonie* nella ed. citata, I, 160-2.

(86) Nicola Sole nacque in Senise nel marzo 1821 e vi morì l'11 dicembre 1859. Della sua vita, che non ebbe del resto niente di notevole, tocca lo stesso De Sanctis. Delle sue poesie molte furono pubblicate nel giornale l'*Iride*, nel *Poliorama*, nell'*Omnibus*, nel *Paese*, e in fascicoletti separati (*Il Carmelo, Il Cantico dei Cantici, le Stelle, la Tomba di A. Poerio, il Filo Elettrico*, ecc). Le due principali raccolte sono *L'arpa Lucana* e i *Canti* (Napoli, Nobile, 1858). Uscirà tra breve un'edizione delle sue *Poesie* pei tipi del Lemonnier con prefazione del prof. B. Zumbini. Cfr. anche A. AGRESTI, *Breve notizia di un manoscritto dantesco di Nicola Sole*, in *Atti dell'Accad. Pontan.*, vol. XXV, 1895.

(87) Monsignor D. Angelo Antonio Scotti, arcivescovo di Tessalonica, nacque a Procida l'8 Febbraio 1786; fu archeologo, e degli editori dei papiri ercolanesi; cattedratico di paleografia all'Università, prefetto della biblioteca borbonica; si adoprò per l'erezione del Collegio medico-cerusico di Napoli, istituì parecchie congregazioni *di spirito*, e tra le altre, quella di S. Demetrio per la coltura dei giovani, nella quale si acquistò fama di educatore reazionario; fu anche censore. Morì il 6 Maggio 1845. Scrisse, oltre parecchie dissertazioni d'archeologia e volumi ascetici, un *Catechismo medico* " a pro

" di coloro che all'arte salutare si addicono „, un volume di *Teoremi politici* " dato a stampa per lo governo delle corti e tradotto in quasi " tutte le lingue di Europa „. Tolgo queste parole dall' *Elogio funebre* che ne scrisse un RAFFAELE COPPOLA (s. l. a.).

(88) Il Regaldi venne a Napoli parecchie volte. Nel *Viaggio elettorale*, Napoli, 1876, p. 14, il De Sanctis ricorda le impressioni lasciate dal Regaldi nell' Italia meridionale e riferisce un sonetto di lui sul Vulture: " O buon Regaldi, voluto tanto bene da noi meridio- " nali, accolto sempre con festa come di casa nostra, faccia aperta, " fronte ispirata, allegria di tutti i cuori! „.

(89) La poesia al Lamartine, in *Arpa Lucana*, Lucania, 1848.

(90) *La tomba del poeta ai mani di Giulio Genoino* (*Canti*, Napoli, 1858, pp. 26-30).—Giulio Genoino, nato a Frattamaggiore nel 1773, morì a Napoli l'8 Aprile 1856. Fu il più notevole poeta dialettale di quei tempi e sono celebri le *nferte*, strenne, in dialetto, ch' egli andò pubblicando dal 1832 in poi. Scrisse anche commedie e poesie italiane, e un' *Etica drammatica*, in una quindicina di volumi, ciascuno contenente due drammi, uno tutto di personaggi maschili, e l'altro di femminili, che ebbero gran fortuna nei collegi, e si son recitati fino a non molti anni sono. Notizie intorno a lui in *Cenni biografici*, scritti da CARLO DE FERRARI, in *Atti dell' Accad. Pontaniana*, XIX, 1889, pp. 153-157, e in PERSICO, *o. c.*, pp. 27-29.

(91) *Addio a Giuseppe Verdi* (*Canti*, ed. cit., pp. 84-88). Ha la data del novembre 1858.

(92) Federico Castriota, celebre avvocato penale, fu tra i principali difensori degli imputati politici nella *causa dell' Unità italiana*; nel 1860 entrò in magistratura, e morì qualche anno dopo : cf. nota 95.

(93) I due volumi sono l' *Arpa Lucana*, e i *Canti*, già ricordati.

(94) Del Berchet il De Sanctis tratta ampiamente in altra parte di quest' opera (P. II, lez. VII-XI). Pel Rossetti, cfr. P. II, lez. VI.

(95) *Pensieri poetici sulla eloquenza del foro penale, epistola a Federico Castriota Scanderberg* (*Canti*, ed. cit., pp. 61-83). Ha la data del Luglio 55.

(96) Francesco Lauria, nato a Montefusco (Principato Ulteriore)

nel 1769, e morto a Napoli l'ottobre del 1828, fu avvocato penale, scrittore e professore dell'università. Le sue *Arringhe penali* furono pubblicate in quattro volumi a Napoli nel 1832, con un discorso di Domenico Tartaglia. Le sue lezioni sono in parte raccolte nell'opera: *Esposizione delle leggi penali del Regno delle due Sicilie* (Napoli, s. a.). Prepara intorno a lui una monografia il mio amico Luigi Antonio Villari. — Giuseppe Poerio, nato in Belcastro in Calabria il 1775, e morto a Napoli il 15 Agosto 1843, prese parte ai fatti del '99, fu magistrato e uomo politico nel decennio, esule dopo il 99, dopo il 15, e dal 21 al 32, quando ottenne di ritornare nel regno, e riprese l'esercizio dell'avvocheria. Vedine la vita scritta dal figlio Carlo, e pubblicata nelle *Commemorazioni de' XIII illustri giureconsulti*, Napoli, Morano, 1882. — Pasquale Borrelli, nato a Tornareccio nel Chietino, nel 1782, e morto a Napoli il 1849, magistrato, avvocato, uomo politico nel 1820-1, filosofo. Di lui ho scritto nel mio opuscolo sul *Divorzio nelle provincie napoletane*, Napoli, 1891, giacchè egli fu dei pochissimi che si giovarono delle disposizioni sul divorzio contenute nel *Codice civile* promulgato nel decennio; onde nella restaurazione fu destituito da magistrato. Vedi F. Fiorentino in *Commemorazioni de' XIII illustri giureconsulti*, cit. Anche intorno al Borrelli pubblicherà uno scritto il sopralodato Villari.

(97) In difesa di Antonio Longobucco, ricco signore calabrese accusato di omicidio per mandato in persona del sindaco del suo paese, il Poerio scrisse un'allegazione classica. Anche nell'autobiografia il De Sanctis ricorda: " Quando Giuseppe Poerio, reduce, perorò la " sua prima causa, una folla enorme trasse a sentirlo. Si diceva: " Andiamo a sentire il grande oratore; ma sotto c'era la simpatia " per l'uomo politico. Mi sta ancora innanzi nella causa, credo, di " Longobucco. Squassava la bianca chioma come un Giove, tutto gesti, " tutto nella causa. Si facevano paragoni tra il suo fare concitato e " la calma del Borrelli, e l'uno i giovani giudicavano eloquente, " l'altro facondo „ (*La giovinezza di F. d. S.*, p. 193).

(98) Il canto *Al mare Jonio* ha la data dell'aprile '47 (in *Canti*, pp. 1-19).

(99) Nella stampa del *Roma* diceva "la bella poesia del *Matkinson* „; ma ho corretto " *Matthisson* „, ossia Federico von Matthisson (1761-1831) poeta tedesco ch'ebbe ai suoi tempi molta lode e intorno alla cui opera scrisse un articolo critico lo Schiller. Il De Sanctis tradusse in italiano l'*Elysium* del Matthisson, paragonandolo con la poesia dello stesso titolo dello Schiller (vedi *Scritti critici*, ed. Imbriani, pp. 67-82).

(100) *Pel Filo elettrico dei due mondi*, canto, Napoli, 1858.

(101) Così nella stampa; ma forse doveva dire: " come a Giulio " Genoino, come a soggetti comuni „, alludendo alla poesia del Sole per la morte del Genoino, che menziona di sopra.

(102) Per Carlo Troya, vedi nota 1; Niccola Niccolini, magistrato, avvocato, e scrittore celebre di cose giuridiche, nacque a Tollo (Chieti) il 1772 e morì a Napoli il 1857; il barone Pasquale Galluppi calabrese, n. a Tropea il 2 Aprile 1770, morì a Napoli il 13 Dic. 1846; e Ottavio Colecchi, abruzzese, nato in Pescocostanzo il 1773 e morto a Napoli il 1847. Di quest' ultimo dà alcune notizie A. De Nino, *Briciole letterarie*, vol. 1, Lanciano, Carabba, 1884, pp. 57-61. Il Settembrini (*Lez. di lett.*, III, 419) dice: " Ha lasciato due volumi " di *Questioni filosofiche*: doveva seguire il terzo, ma il Colecchi morì " nel 1847, e i suoi scritti andarono perduti „; ma io ho visto stampato questo terzo volume, che riguarda l'estetica, ed è assai raro.— Di Roberto Savarese, giurista e professore assai reputato (1805-1875), scrisse una biografia Enrico Cenni.

(103) Intorno ai Baldacchini vedi note 5 e 15. — Carlo Tito Dalbono, figlio di Paolo Dalbono corriere di gabinetto e poi direttore delle Poste in Napoli e in Sicilia, e di Adelaide Lucangeli (vedi nota 104), nacque in Napoli nel 1816 e vi morì nel 1880. Scrisse moltissimo: versi, novelle, drammi, critica d'arte, storie. Ma egli è principalmente noto pe' suoi libri d'argomento napoletano, ossia per le sue *Tradizioni popolari spiegate con la storia e gli edifizii del tempo*, (Napoli, 1841, Milano 1844, ecc.), cui si connettono i *Vizii e virtù di antiche famiglie napoletane* (2ª ediz., Nap. 1874), leggende e tradizioni non già raccolte, ma, in massima parte, *inventate* da lui; per la sua *Guida di Napoli* (6ª ediz., Napoli, Morano, 1881) assai confusa ed inesatta; e pei suoi scritti di storia artistica, *Massimo Stanzione e i suoi tempi*, e *Ritorni sull'arte antica napoletana* (Napoli, 1877), scarsi di critica e fondati sull'opera del falsario De Dominici. Si ha anche di lui una *Storia di Beatrice Cenci e dei suoi tempi* (Nap., 1864), dove pubblicò, pel primo, buona parte del processo della Cenci; un libro su Roma (*Roma, memorie e frammenti*, Nap., 1865), ecc. Le sue opere ebbero molti lettori, allettati specialmente dall'interesse locale degli argomenti e dal modo immaginoso di trattarli. — Fratello maggiore di Carlo Tito, e tempra affatto diversa, fu Cesare (nato in Roma il 1812 e morto a Napoli nel maggio del 1889); il quale per più anni tenne la direzione del nostro Istituto di Belle Arti, e vi seppe riunire i più valenti maestri, delle più diverse tendenze, e in quel

periodo uscirono dall'Istituto i migliori rappresentanti della moderna scuola napoletana. Di coltura grandissima, di gusto fine, scrittore arguto ed elegante, dipinse se stesso in questo brano d'una lettera del 1875 diretta ad Antonio Tari: " Quanto è bello leggere, " studiare, e non domandare applausi e guardare la tempesta dal " lido..... Quanto è bella una solitaria e felice digestione col corpo, " tanto è bella quella dello spirito. Per mangiare e digerire bene " col corpo ho bisogno del pubblico che mi batta le mani? e così " credo che il mio spirito non ne abbia bisogno per mangiare e " digerire. Ma per far questo ci vuol tempo e calma, che non hanno " tutti coloro che vogliono far rumore e che stanno sempre nelle " ferrovie e pei vapori ". Intorno alla sua vita ed ai suoi scritti, vedi A. Agresti, *Commemorazione di Cesare Dalbono*, in *Atti dell' Accad. Pontaniana*, vol. XXI, 1891, e nel volume di L. A. Villari, *A trent' anni*, Trani, 1896, pp. 59-66. A cura delle sue figliuole sono stati pubblicati: *Scritti varii di* Cesare Dalbono, con prefazione di Francesco Saverio Arabia, Firenze, Lemonnier, 1891. Ebbe non poca fortuna il suo *Quadro storico delle due Sicilie*, Napoli, 1888. — Carlo Tito ebbe per moglie la romana Virginia Garelli (nata nel 1816, morta nel 1867), uscita da una famiglia di artisti, donna di nobilissimo carattere, d'ingegno vivace, della quale restano versi e prose pieni di garbo, raccolti nel volumetto *Il libro del cuore ovvero memorie di Virginia Dalbono* (Napoli, Nobile, 1868). È loro figlio il geniale pittore Eduardo Dalbono. Vedi anche intorno ai Dalbono un articolo di F. Verdinois, in *Profili letterarii napoletani*, 2ª ediz., Napoli, Morano, 1882, pp. 99-106. — Altre famiglie letterarie erano quelle dei Puoti (oltre Basilio, si ricordino i fratelli, Francesco e il Marchese Gio. Maria, economista), dei Volpicella (cfr. *Dei tre fratelli Volpicella, Filippo, Scipione, e Luigi*, discorso di Giulio Petroni, Trani, Vecchi, 1884), de' Savarese (Roberto, Giacomo), ecc.

(104) Adelaide Dalbono, madre di Cesare e di Carlo Tito, nacque in Roma nel 1791, e morì a Napoli nel 1854. Fu figliuola dell'ingegnere e scenografo Carlo Lucangeli, famoso per essere stato uno dei primi a volare (sebbene involontariamente) in pallone, e intorno al quale scrisse due sonetti Vincenzo Monti (vedi, tra l'altro un mio articolo. *Il primo pallone areostatico a Napoli*, nell'*Intermezzo*, anno 1890, pp. 310-317). Le sue poesie sono sparse per le strenne, e i giornali letterari del tempo. Appartenne alle Accademie Arcadica e Tiberina. Un cenno biografico di lei è nel volume citato di Virginia Dalbono, *Il libro del cuore*, pp. 225-229. — Irene Ricciardi fu figliuola del celebre Francesco, conte di Camaldoli, giurista e ministro nel decennio; sposò Vincenzo Capecelatro e morì il 30 Settembre 1870. Compose molte poesie, delle quali parecchie furono musicate dal marito,

valente compositore, il quale musicò anche alcuni dei suoi melodrammi. Una raccolta delle sue migliori cose è nel volume: *Poesie scelte d'*Irene Capecelatro *nata Ricciardi* precedute da un'introduzione di suo fratello Giuseppe, in Napoli, dalla stamperia del Vaglio, 1876. — Virginia Pulli fu figliuola dell'economista Pietro, moglie di Leonardo Filotico, amica e discepola del Puoti; scrisse moltissimi versi e novelle sulle strenne napoletane, specie sull'*Iride*, un romanzo *Carlo Guelfi* (pubblicato a Firenze nel 1858), e morì il 1860 a 55 anni (M. Melga, *Della vita e delle opere di Virginia Pulli Filotico*, dal giornale *La Provincia*, a. I, n. IX, Napoli, De Angelis, 1860). Sulle poetesse napoletane cfr. anche Ulloa, *o. c.*, II, 144-150.

(105) Laura Beatrice Oliva, nata a Napoli il 17 Gennaio 1821 da Domenico Simeone Oliva, mediocre verseggiatore, sposò nel 1842 Pasquale Stanislao Mancini, e morì a Fiesole il 17 Luglio 1869. Scrisse parecchie tragedie, tra le quali una *Ines di Castro*. Delle sue liriche la raccolta più completa è quella intitolata: *Patria ed amore, Canti lirici editi e postumi con un ragionamento di Terenzio Mamiani, e con cenni biografici*, Firenze, Success. Lemonnier, 1874. Cfr. anche un cenno di E. Camerini, in *Profili letterarii*, Firenze, Barbera, 1878, pp. 256-268.

(106) La poesia di cui parla il De Sanctis, è nell'ediz. cit., pp. 255-258, s'intitola: *L'invio del mio ritratto dipinto da me stessa allo sposo esule*, e reca la data di Napoli gennaio 1850.

(107) Il napoletano Pier Angelo Fiorentino, scrittore di versi e novelle, traduttore francese di Dante, collaboratore di Alessandro Dumas padre in parecchi romanzi e libri di viaggio, autore di scritti di genere svariatissimo, aspetta qualcuno che ne discorra un po' a lungo. Sulla sua tomba, nel cimitero di Napoli, si legge: *Pier Angelo Fiorentino nato a Napoli il 18 Maggio 1809 — morto a Parigi il 31 Maggio 1864 — Esule della sua patria — Per aver voluto essa indipendente — Egli curò di conquistarne un'altra — Col lavoro e col talento — Francia che l'accolse — Lo ripone fra i migliori scrittori — Però malgrado i suoi brillanti successi — Non dimenticò mai la sua terra natale — E le richiese — L'ultimo ricovero.* — Non ho potuto ritrovare dove fossero pubblicati gli articoli sulla storia della musica napoletana, cui accenna il De Sanctis. Parecchie notizie intorno al Fiorentino, in D'Ancona, *Carteggio di Michele Amari*, I, 446-7; e nel giornale il *Fanfulla della domenica*, 21 marzo 1897.

LEZIONE XIV.

Niccolò Tommaseo.

Decomposizione del contenuto artistico manzoniano — Esagerazione, mutilazione, vuoto fraseggio — Ragioni di tale rapida decadenza nelle condizioni sociali e politiche d'Italia — Le tre grandi idee critiche del Manzoni: la misura nell'ideale, il vero positivo e storico, la forma diretta e popolare — Degenerazione della critica nella scuola — Niccolò Tommaseo come scrittore — La coltura del Tommaseo — Critica della sua teoria estetica — Limitazioni di essa nelle applicazioni pratiche.

Abbiamo visto in mezzo a quale ambiente sorse il mondo manzoniano e come si formò e come poi rapidamente si decompose. Possiamo ora ritrovare i caratteri generali di tutto quel movimento per continuarne la storia. E prima di tutto abbiamo innanzi come punto culminante la forma prodotta dal Manzoni, i suoi Inni, il *Cinque maggio*, la tragedia storica, il romanzo storico.

Che cosa si è continuato di quel mondo? Che cosa è rimasto vivo, permanente, immortale? In ogni lavoro di arte c'è una parte la quale non muore, ed è la forma che l'artista dà al contenuto. Quella forma non si può ripristinare, sfugge agl'imitatori, non è materiale di scuola: lì è la grandezza inimitabile di uno scrittore. Voler lodare o biasimare il Manzoni per avere scelto questo o quel contenuto, sarebbe puerile, perchè la scelta del contenuto è fatale, appartiene

all'ordine stesso della civiltà umana e si fa la scelta sotto la pressione dell'ambiente esterno, della educazione ricevuta, dello stato della civiltà in un dato tempo; è quello un segno esteriore della vita in mezzo alla quale si trova l'autore. E adirarsi o congratularsi col Manzoni per aver pigliato quel contenuto, è come adirarsi o congratularsi con l'ordine stesso delle cose.

Dov'è la grandezza di lui, sì che, decompostosi il contenuto, il libro rimane immortale accanto ai capolavori dell'arte?

È in ciò che proprio è suo, inaccessibile agli imitatori, nella finezza psicologica, nell'armonia delle sue facoltà, nell'evidenza e plasticità della rappresentazione, in quell'alta ironia, in quel profondo senso del reale, nella sua idealità. Tutto questo rimane come l'aureola del genio, incomunicabile. Se dal lavoro togliete ciò che è geniale e personale rimane la materia astratta, il contenuto privo de' suoi elementi formali; e quel ch'è stato continuato dopo Manzoni non è la sua forma, ma la materia separata dalla forma che Manzoni le aveva data.

È materia epica, lirica, non potuta divenire drammatica. Negl'Inni è la storia di Cristo, la sua nascita, la passione, la risurrezione, la Vergine Maria, come base epica d'una poesia cristiana. Che è la materia astratta nel *Cinque maggio*? È il soffio della Provvidenza che alita sopra la storia, divenuta strumento di essa. Che cosa è questa materia ne' *Promessi Sposi*, staccata da tutto quel contenuto storico in cui il poeta l'ha calata? Un mondo morale, evangelico, divenuto criterio e regola di quel mondo storico e positivo.

E qual'è la parte lirica? La repressione degl'istinti naturali in nome di quest'ordine superiore, l'astinenza, la continenza, la pazienza, l'umiltà, la rassegnazione, il perdono, tutte le corde più soavi e, se posso dir così, femminili dell'anima. — Contenuto epico-lirico non potuto diventare drammatico, perchè anche nella tragedia storica rimane fuori della

vita, non entra nelle contraddizioni della realtà, sì che possa spuntare l'antagonismo che genera il dramma.

La storia di questo contenuto è una storia di decomposizione. Com'è andato innanzi, invece di svilupparsi e acquistare nuova serietà, ha degenerato, e, cosa maravigliosa, in poco più di trent'anni è nato, s'è formato, s'è decomposto. Quali sono i fenomeni di questo cammino a ritroso? Dapprima è l'esagerazione. Quando non potete cogliere un contenuto nella sua realtà, subito lo guardate nel di là: l'esagerazione è il primo segno che il contenuto cessa di essere vivente. Tommaso Grossi è esagerazione di Alessandro Manzoni, Giulio Carcano è esagerazione di Tommaso Grossi. Il soprannaturale che apparisce solenne, con caratteri sublimi in Manzoni, diviene vuoto fantastico; e quell'affetto così soave e tenero e pieno d'unzione in lui, diviene sentimentalismo. Le situazioni sono spinte allo strano, le fanciulle spinte alla tisi, le Ildegonde al delirio.

Secondo fenomeno è la mutilazione del contenuto, il quale perde la sua ampiezza, la sua serietà, e si riduce a certe proporzioni corrispondenti a quegli strati sociali nei quali c'è ancora un'eco vivente di esso. Che diventa l'Epopea manzoniana? Diventa Gesù bambino, Maria Vergine, angeli, santi. E quali materiali storici vi corrispondono? La fanciulla, la suora, la vergine, l'orfana, il curato, il villaggio, la moltitudine. Quel mondo, uscito dalla coltura, si fa diminutivo, s'impiccolisce, si mette a contatto di quegli strati sociali ne' quali, ripeto, può trovare ancora eco

Il terzo fenomeno qual'è? Esagerazione in Tommaso Grossi e nel Carcano, impiccolimento nel Padula, nel Parzanese e in tutti quei fattori d'inni a San Luigi Gonzaga, a Sant'Ambrogio, alla Madonna ecc. — quel che si chiama letteratura popolare. Viene l'ultimo segno della decomposizione, il contenuto, che prima era sostanza, diviene fraseggio convenzionale, maniera, colorito, accessorio del quadro, un puro gioco di forme senza serietà interna. Se guardate i poeti, non solo napoletani, ma lombardi e toscani, di quel tempo,

trovate una maniera sostituita alla antica. Prima, tutto era mitologia; ora c'è castelli e conventi, ed in Calabria antri de' briganti invece dei castelli, poi i Gesù, le Marie, gli angioli e poi le fanciulle festanti, le giovani tisiche, le morti rassegnate, le Ildegonde in delirio, e il delitto che spesso finisce colla rassegnazione della morte cristiana.

Ora possiamo renderci ragione di quel fatto, che ci fa tanta maraviglia, di una così rapida decomposizione. Come avvenne? Ed io pur ve l'ho detto, specialmente parlando degli ultimi poeti meridionali. Gli è che in tutta quella coltura vediamo vuota arte, il vuoto artista; gli è che quel contenuto non produce seria ispirazione religiosa, ma ispirazione puramente letteraria, anche nel Manzoni. Non insisterò su tale argomento, ve l'ho spiegato a lungo altra volta: quel mondo religioso nel Manzoni è una bella luce che rende più cara una testa.

Dopo la lettura di Alfieri, di Parini, di Foscolo, chi si volge agli inni, al *Cinque maggio*, dirà: ma che è avvenuto in Italia? Qual cataclisma sociale c'è stato? Tanto spiccata è la differenza tra quel primo contenuto morale e politico antireligioso, e il contenuto religioso di poi. Vero sentimento religioso non c'era stato in Italia. Un movimento religioso che agita la società nelle sue profondità, si manifesta come lotta. Il contenuto manzoniano è la religione ricondotta ai suoi principii, puramente evangelica, la comunione de' fedeli, la povertà del clero, il mangiare *in carità*, il sentimento religioso in tutta la forza delle prime impressioni. Se tutto questo non fosse cosa puramente letteraria, chi avrebbe potuto rappresentare un'ideale religioso così puro senza guardare subito alla decadenza della chiesa?

Allora sarebbe nato il dramma, la lotta, avremmo veduto quegli uomini combattere l'ignoranza e la superstizione nelle moltitudini, l'ignoranza e la corruzione nel clero, combattere la gerarchia sottratta alla comunione dei fedeli, ridotta prima ad oligarchia, poi divenuta dispotismo infallibile in mano d'un solo; combattere soprattutto i fini temporali e

politici della chiesa. Se la lotta si fosse ingaggiata su questo terreno, immaginate quale vita avremmo avuta, e quale letteratura. Movimento così fatto si trova in Germania dove era riscossa contro i francesi, si trova anche in Francia dove, se non religioso, era politico; in Italia era puramente letterario.

Quando vediamo in pochi anni gli stranieri cacciati tornare e tornare i Borboni e gli altri tirannelli, domandiamo: perchè tanta catastrofe? Lo spirito era dunque mutato? La coltura era cangiata? No, da un canto c'era sempre la moltitudine ignorante, dall'altro la gente colta che aveva ancora il suo credo in Parini, in Alfieri, in Foscolo. Qui era solo il contraccolpo di ciò che avveniva fuori d'Italia, e là si formava quel contenuto che trovò sì grande espressione artistica in Alessandro Manzoni. Un contenuto semplicemente letterario finisce nella vuota arte e nella vuota letteratura: dal quattrocento alla metà del secolo scorso la letteratura nostra fu solo arte e forma e finì nella musica: lo stesso fenomeno si verificò nel *ricorso* degli ultimi trent'anni. E vi dirò una parola severa ma precisa, che compendia tutto ciò che vi ho detto: la letteratura italiana diventò un'Arcadia con licenza de' superiori.

Questa fu la sorte del contenuto manzoniano come arte. E quale sorte ebbe come critica? Perchè non fu solo arte, ma critica, filosofia, storia, e sarebbe monca rappresentazione guardarlo solo come arte.

Manzoni non ha scritto trattati di critica, nè ha fatto applicazioni critiche con fini speciali: ha trattato di critica per incidente nella polemica, co' suoi contraddittori e ne' discorsi storici. E, nondimeno, se vogliamo togliere dalle opinioni di Manzoni tutto ciò che è soverchiamente personale, ove si vede una mente che non ha ancora idee chiare ma vigorosa ed originale, se togliamo la confusione di ideale e di reale, se guardiamo l'applicazione della sua dottrina nel romanzo; da Manzoni escono tre grandi idee critiche che

hanno importanza universale: — misura dell'ideale, il vero positivo e storico, la forma diretta e popolare.

Che cosa è la misura dell'ideale? È l'ideale calato nelle contraddizioni della vita e che in essa trova limite e misura. Che cosa è il vero positivo e storico? È la natura e la storia sostituita al lusso dell'immaginazione e della fantasia, è reazione contro l'Accademia e l'Arcadia.

La forma non è più presa astrattamente come tale, come bella o brutta; ma come espressione quasi limitata e misurata del contenuto di cui è la faccia. Ecco i tre grandi principii che nascono meno dalla critica del Manzoni che dal suo modo di lavorare.

Che diviene questa critica in mano a' seguaci? Lo stesso che il contenuto, come abbiam visto. Lasciamo stare la moltitudine, prendiamo due critici valorosi che sono sopravvissuti, Niccolò Tommaseo e Cesare Cantù.

Non voglio qui parlarvi a lungo di Niccolò Tommaseo come scrittore. Egli non ha le grandi qualità dello scrittore, non la vivacità organica della rappresentazione, non l'abbondanza di analisi che si trova nel periodo nutrito e pieno di fatti, proprio dello stile del Manzoni; spesso ti riesce comune nelle immagini, ricercato nell'affetto. O, per dir meglio, tutto questo è in lui in misura ordinaria, che non gli dà fisonomia propria e distinta.

Le cose si presentano innanzi al Tommaseo non nella loro totalità organica, ma una dopo l'altra, a membri, a incisi, in una forma non solo precisa ma concisa, — concisione che non è condensamento, è assottigliamento. Le forme non gli si presentano corpulente e piene di buon sangue, ma come stecchite, assottigliate. A quel modo che gli antichi cristiani nel primo ardore della fede mortificavano il corpo col cilizio e, per essere santi, diventavano cadaveri ambulanti; così il Tommaseo mortifica la sua forma col cilizio — lasciate passare il paragone un po' secentista — e quindi le sue immagini sono stecchite, senza corpo, senza luce, somigliano a que' suoi santi, cadaveri ambulanti del tempo passato.

Ho bisogno di citarvi qualche brano per mostrarvi questo stile del Tommaseo, scrittore, del resto, notissimo a voi. Egli scrisse un romanzo storico — *il Duca d' Atene* (1). — Ebbene, vuol rappresentare soldati che insorgono contro il loro capitano; il popolo chiede tre teste, ed i soldati per paura del popolo vogliono costringere il capo ad abbandonare i suo complici; rappresentare la resistenza di lui, poi la sua vigliaccheria. È una situazione che, trattata da un grande scrittore, dovrebbe mettere in rilievo tante passioni diverse, e nell'uomo di audace divenuto vigliacco, e ne' soldati che appunto per paura del popolo diventano audaci verso il loro condottiero.

« I soldati fremevano, — scrive il Tommaseo. — I più codardi minacciavano gittar lui dalle finestre ai latranti di sotto; i migliori volevano s'indugiasse; gli animosi mettevano innanzi l'onore dell'arme francesi: i prudenti rispondevano, qui cedersi al numero, non al valore; altrove espierebbero questa e altre macchie in Fiorenza contratte; la vita esser lunga, e un dì di battaglia ad anima di soldato esser buono lavacro. Vinse il partito de' prudenti; tornarono al duca dodici de' principali e spronavano. Egli sempre meno restio, ricalcitrava pure: ond'uno di quelli, rompendo alla fine ogni ritegno, posta la mano sul pomo della spada, e porgendo l'altra fin sotto il viso di Gualtieri: — È oramai tempo di scegliere: o la testa dei tre, sire duca, o la vostra.

« — Che di' tu? esclamò egli, ritraendosi inorridito quasi dal tocco d'una serpe.

« — Io dico il voler mio, e il volere de' trecento raccolti qui fuori.

« E i trecento a una voce: Vogliamo. E picchiavano con le lance chi il suolo e chi l'armi ».

È stile moderno questo? È la forma diretta e popolare del Manzoni? Ci vedete reminiscenze del Davanzati, anzi bi-

(1) *Il Duca d' Atene*, Parigi, 1837, Milano, 1847.

sogna tornare più indietro, reminiscenze di Dino Compagni. Con questa differenza che Dino nel 300 doveva scrivere a quel modo, perchè la vita in quello stato, non ancora adulta, era ancora tutta fuori. Pure, sotto quella concisione di Dino quante cose sentite muoversi; la sincerità dell'autore, la maraviglia, la compassione, lo sdegno: e ciò lo rende eloquente. Perchè la concisione del Tommaseo vi lascia freddi? Perchè non sentite dietro di essa nè autore nè attori.

Non ci vuol gran fantasia per figurarsi trecento soldati che penetrano adirati nella stanza del loro capitano, le passioni che li muovono, ciò che si agita nel cuore del capitano, e sentite così ciò che di magro e di stecchito è nello stile del Tommaseo. È evidente: quand'egli scriveva, aveva innanzi il trecento. Ma quel modo di scrivere proprio di quel tempo, se lo trasportate nei tempi moderni, diventa artificiale.

Non dirò che tutti i lavori letterarii del Tommaseo sieno così artificiali e stecchiti. Più tardi ha sentito di più la vicinanza del popolo, gli avvenimenti hanno allargato il suo orizzonte. Si sente nel suo stile un po' più di abbondanza, un certo calore di affetto e, se posso dire così, una certa unzione sincera. Perchè, bisogna non dimenticarlo, Niccolò Tommaseo non solo è scrittore ma grande patriota: fu il difensore di Venezia con Daniele Manin, la sua vita di emigrato a Parigi fu esemplare e più degna ancora è la vita presente. Quasi emigrato volontario, vecchio e cieco, si ostina a vivere del suo lavoro, rigettando favori, doni, offerte governative. Tutto questo è nobile, è bello, e ne troviamo traccia in una certa sincerità ed unzione ne' suoi lavori, specialmente quando parla di affetti e di morale.

Gli scrittori o toccano la sommità o c'è un fato che li colpisce tutti: brillano per poco, poi vanno a raggiungere le acque di Lete. Ciò che rimarrà del Tommaseo non sono questi tentativi artistici. Egli ha solide qualità. Uomo di molta coltura, non precisamente moderna, perchè gli è estraneo tutto il movimento del secolo XIX, specialmente in

Germania; ma tutta la coltura classica e moderna fino al secolo XVIII, se l'ha appropriata: conosce i tedeschi che conosceva Foscolo, quelli cioè che erano noti in Italia quando Tommaseo fece le sue prime prove letterarie. È dotato di grande finezza ed acume di osservazione, e se i suoi giudizii non sempre sono esatti, rivelano uno spirito sottile nell'investigazione. Ha fatto molti lavori filologici che saranno apprezzati meglio quando questi studii si rialzeranno in Italia. Rimarrà il suo *Dizionario dei Sinonimi* unico lavoro di simil fatta che abbia l'Italia, scritto certamente con l'aiuto della cognizione di altri lavori simili, come quello del Gérard in Francia; ma fatto con quell'acume di cui vi ho detto. E rimarranno i lavori filologici intitolati, credo, *Esercizi letterarii ad uso delle scuole d'Italia* (1). Sono giudizii pubblicati per le stampe successivamente su scrittori antichi e moderni, notevoli per le osservazioni filologiche.

Degno di considerazione è un libriccino intitolato il *Bello sensibile* (2), dove ha raccolto tutti i suoi giudizii sull'estetica, quello che nel suo spirito si è maturato pienamente, ed abbozzi, schizzi, cose da doversi maturare appresso. Di questi ultimi non parlerò; osserviamo invece quel ch'è compiuto, per poter vedere che cosa sia divenuta la critica del Manzoni.

Il bello è l'unione di molti veri in un sol concetto. Il sublime è anche l'unione di molti veri compresi dall'anima in un concetto, con qualche cosa nell'unione che incute maraviglia. La differenza tra il bello ed il sublime è solo di grado. — Che cosa è il brutto? Il bello è ordine, è Dio, il brutto è disordine, negazione, *caos*, e non può esistere che richiamando col contrasto l'idea dell'ordine. — L'Ideale non è accozzo di belle forme in una, come si dice abbia fatto Zeusi nel suo famoso quadro: l'ideale è un'idea colta attraverso le cose.

---

(1) *Esercizii letterarii*, Firenze, Lemonnier, 1869.

(2) *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile*, Firenze, Lemonnier, 1857.

Ma, è facile dire: unione di vari veri compresi dall'anima in un concetto: però, quale forza permette allo spirito di comprendere nel vario l'uno, ne' diversi veri il concetto unico? Questa forza è il sentimento. L'uomo, anche quando avesse potenti facoltà filosofiche e intuisse perfettamente il vero, non potrebbe renderlo artistico se non avesse sentimento; il quale, dice il Tommaseo, è il fuoco sacro di cui il bello risplende. — Il vero è religioso, morale, naturale e storico. L'arte dunque non è più trasformazione della storia e della natura? L'immagine non interessa più nell'arte. No, è scomunicata, l'immaginazione anch'essa è scomunicata, perchè l'immagine è corpo, e far cosa bella significa spiritualizzare. L'immagine è il più basso elemento dell'arte.

Senza seguire il Tommaseo ne' giudizii particolari, credo avervi detto quanto basta per farvi comprendere il fondo della sua dottrina. È l'immaginazione reietta e supplita dal sentimento, l'immagine considerata non come sostanza, ma come semplice simbolo; la natura è altare di Dio, l'arte è simbolo dell'altra vita. Se esaminate bene tutto questo, trovate lo stesso assottigliamento che vi ho indicato nel suo stile.

Se il bello, il sublime, l'ideale, il brutto ecc. fossero corpi che poteste mettere in un fornello chimico per decomporli, che ne uscirebbe? Certamente, uscirebbe il vero religioso, morale, storico, naturale; e ci trovereste anche il sentimento e tutti gli elementi della vita. Ma che cosa fa sì che tutti quelli elementi prendano poi una forma che diciamo bella? Il bello non è questo o quell'elemento che entra nella sua composizione, ci dev'essere una forma in cui tutti gli elementi s'incorporino. Ora, il Tommaseo ha decomposto il bello, ha eliminato ciò che è proprio di esso, ed ha lasciato intatti gl'ingredienti. È come se pigliaste un corpo e lo notomizzaste; trovereste nervi, tessuti, ossa, ma non potreste trovar la vita: il mistero è appunto la vita.

Il bello pel Tommaseo è unione di molti veri in un concetto. Se è concetto, è filosofia; se unità, tutto è unità in

questo mondo, meccanica, matematica, filosofia, politica, ecc. L'importante è spiegare perchè quest' unità è chiamata *bello, sublime, ideale.* Qui è il difetto del Tommaseo. La sua dottrina rimane lavoro puramente personale: forse io sono il primo che me ne occupi. Le regole critiche di Manzoni non sono incorporate col suo mondo poetico, sì che, morto quel contenuto, anch'esse debbano morire. Sono cavate dalla natura, da quella natura da cui Orazio ed Aristotile trassero le loro, e perciò hanno quel carattere universale che deve avere la critica, sì che possa applicarsi ad ogni contenuto, ad ogni forma

Senza dubbio, se dovessimo esaminare santa Caterina da Siena e gli scrittori ascetici del trecento e volessimo trovare un criterio adatto, prenderemmo quello del Tommaseo che sarebbe giusto in quel caso, e diremmo con lui che quegli scritti sono animati da sentimento religioso, non da sentimento estetico, tanto che per quegli scrittori la poesia era la brutta realtà. La poesia è alterazione della verità storica, e il Tommaseo la chiama menzogna e finzione colpevole, come i trecentisti la chiamavano figlia del Diavolo. Ma se questo modo di concepire e di sentire d'un dato tempo lo volete rendere universale, come potete comprendere Omero e Virgilio? Come comprendere Dante ed Ariosto, dove la sostanza è l'immagine o ciò che si chiama la parte plastica, corpulenta, in cui la vita circola liberamente con sangue buono e sano?

Tommaseo, ch'è buon filologo ed erudito, non applica la sua teoria quando parla di Omero e di Virgilio; allora il cristiano cede al filologo, all'erudito che sente le bellezze dei classici e le analizza bene. Non ha il coraggio di applicare in tutto la sua critica.

C'è stato un uomo che ha avuto questo coraggio ed ha applicato quella teoria crudelmente a tutti gli autori, a tutta la storia. Capite che parlo di Cesare Cantù. Il miglior comento a ciò che ho detto del Tommaseo sarà di vedere le applicazioni che il Cantù ha fatto di quella dottrina.

LEZIONE XV.

Cesare Cantù.

Gli studii storici sul medio evo — Il tentativo artistico del Cantù — Svolgimenti della storiografia nel secolo XIX — La *Storia Universale* — Giudizio intorno ad essa: mancanza di elaborazione interna — Cognizioni nuove per mezzo di essa divulgate in Italia — Il Cantù non è un erudito originale, ma neanche soltanto compilatore — Suo carattere battagliero, e differenza, in questo, dal Manzoni — Ma il suo pensiero è reazionario, adorno di frasi e parole moderne — Le altre opere del Cantù — Il Cantù critico letterario.

Cesare Cantù nacque quando gli studii storici erano la moda del secolo, quando Carlo Troya pubblicava i primi suoi lavori, Alessandro Manzóni i suoi discorsi su alcuni punti della storia del Medio Evo, quando in Francia ed in Germánia s'era afforzata la tendenza a questa sorte di ricerche e ingrandito il movimento relativo. Potete dunque comprendere perchè i primi studii del Cantù, come del Grossi e degli altri della scuola lombarda, fossero storici e soprati tutto rivolti a conoscere meglio il Medio Evo ed i tempmoderni, uscendo dai limiti di Grecia e di Roma in cui prima era stata chiusa la storia.

Accanto a questa tendenza storica ce n'era un'altra tutta ideale ed artistica, cominciata con gl' *Inni,* che si andava concretando ne' romanzi e nelle novelle.

Il giovane Cantù, in mezzo ai suoi studii, fu sorpreso da questa voga, e volle anche lui scrivere un romanzo storico, frutto degli studii che faceva allora sul Medio Evo, la *Margherita Pusterla.*

Già in questo primo saggio si sente qualche cosa di più vigoroso che non sia nella scuola lombarda. Perchè la tendenza letteraria contro cui pugnava la scuola era la forma idillica metastasiana, nella quale s' era sciolta l'antica letteratura; e, nondimeno, in fondo, la scuola stessa era anche un idillio: idillio cristiano con quelle corde sì soavi in movimento, con quella rassegnazione che giunge fino alla consunzione ed alla tisi, con quel non so che di flebile e di molle di cui essa è penetrata. Cantù cercò pel suo romanzo corde più sonore, tocchi più vigorosi, effetti estetici più violenti; cercò sprigionarsi da quell' aura molle e flebile del Grossi e degli altri e conseguire una forma artistica più risentita.

Poco di poi abbandonò questa via. Cesare Cantù, artista poco felice, divenne Cesare Cantù, lo storico. Tornò a quegli studii quando la storia in Europa era giunta al suo momento di crisi.

Per farvi comprendere quest'autore, vi debbo rapidamente fare il quadro del movimento storico che si presentava innanzi a lui. C'era una reazione spinta fino all' odio contro il secolo XVIII; Voltaire era la *bestia nera*, segno agli strali di tutt' i giovani scrittori del nuovo secolo, ed è anche per Cantù l' uomo contro cui più spesso vibra saette. Di che si imputava il secolo XVIII? Di aver falsata la storia, pur ingrandendone le proporzioni. Non era più la storia strettamente politica come quella del Machiavelli e del Guicciardini; vi si vedevano le cause interne, e non soltanto quelle che mossero gli attori principali, ma le grandi cause, sociali e collettive, religione, letteratura, scienza, arte, istituzioni politiche, economiche, sociali: immenso e nuovo materiale che il secolo passato portò nel determinare la storia.

Ma insieme, dicevasi, essa era stata falsificata, perchè in-

vece di servirsi di quel materiale religioso, filosofico, politico per ispiegare la storia politica, si torcevano, si mutilavano, si esageravano i fatti, cangiandoli in istrumenti per propagare certe idee religiose, filosofiche, politiche. E, come suole accadere, la reazione, combattendo il secolo XVIII, cadde nello stesso errore, e mutilava, torceva, esagerava i fatti per la propaganda e la giustificazione di un nuovo complesso di idee. Se prendete il quadro che fa lo Schlegel della storia moderna, i lavori del De Maistre, del Ballanche ed anche della Staël, vedrete cambiata la musica rimanendo lo stesso motivo; cambiato il fine, rimasto quel modo di trattare la storia.

Ben presto la reazione religiosa si mutò in movimento filosofico: agli Schlegel si contrappose Schelling, più tardi Hegel; in Francia sorgeva una nuova filosofia. Che accadde quando la storia uscì dalle mani teocratiche e capitò in mani metafisiche? Ci fu sempre la profanazione della storia come storia, si partiva da certi preconcetti e si usavano i fatti scientemente o no per mostrare la giustezza e la verità di qualche concetto filosofico.

Pure nella storia, che chiamiamo metafisica per distinguerla, c'è un certo spirito di conciliazione che non potete chiamare più reazione. È veduta molto dall'alto, così alto che vi trova luogo il mondo orientale e il mondo pagano e il mondo cristiano; tutti gli elementi vi sono conservati, allargati: è come una sistematica comprensione di tutto lo scibile, sistema che poi fu chiamato *eclettismo*.

Quando Cesare Cantù riprese i suoi studii storici, la storia si trovava a questo punto che ho detto di crisi. Il Guizot aveva scritto la *Storia della civiltà* in Europa, il Villemain il suo *Corso di letteratura*, Cousin il trattato *del Vero, del Bello e del Buono*. In tutti questi scritti e in altri simili sentite un'imparzialità per cui si dà al cristianesimo quel che gli tocca senza menomare l'importanza di altri elementi della storia. A quest'ordine d'idee si riattacca Manzoni.

Una grande idea traversò allora l'immaginazione giovanile del Cantù, tentare la storia universale. Non una storia politica; ma narrare tutta la vita di tutte le nazioni, vita politica, religiosa, morale, intellettuale, economica. L'idea deve spaventare, è lavoro cui non bastano tre vite d'uomini. Pure fu accolta da un editore e, parte la facile penna del Cantù, parte le premure dell'editore, il lavoro fu compiuto in tempo abbastanza breve.

Ebbe molte edizioni, fu tradotta in francese, non mancò quella che si chiama la *claque* dei giornalisti, elogi de' giornali francesi, tedeschi ed italiani, ed anche ciò che contribuisce molto alla voga de' libri, critiche violente. Ero giovane allora; ma ricordo il gran chiasso che si fece quando la storia fu pubblicata.

Ora che è divenuta? Ha ritenuta la sua importanza? È stimata ancora un lavoro serio? Gli scrittori ricorrono ad essa? Si continuano le edizioni? — Voi avete già pronta la risposta: è quasi caduta nell'oblio. Pure, se vogliamo intendere il significato di Cesare Cantù dirimpetto a Manzoni, dobbiamo un po' fermarci su questo lavoro colossale.

Com'è concepita la storia universale? Prima è il racconto de' fatti di un'epoca, come si faceva a' tempi del Guicciardini e del Machiavelli, racconto solo di fatti politici. Poi, capitoli ne' quali si cerca rappresentare la vita religiosa, scientifica, letteraria, le istituzioni politiche, economiche di quell'epoca.

Intendete già gl' inconvenienti di siffatto metodo. Non è più la storia come arte, rispondente al suo obbietto di presentare tutta la vita d' un popolo. Non si può gittar questa vita in un fornello chimico, decomporla e pigliarne i vari elementi l'uno staccato dall' altro; bisogna accettarla nella sua totalità e far sì che i fatti esteriori sieno trasparenti e lascino vedere i fatti interiori, le cause religiose, morali, ecc. Separate i vari elementi, lavorate di analisi e l'unità organica della vita vi sfugge, non avete mai l'ultimo risultato di un'epoca; conoscete più o meno idee, costumi, istituzio-

ni, avvenimenti, non tutto un periodo di tempo nel suo complesso.

Pure parecchi storici han seguito questo metodo, anche il Mommsen. Ma perchè si possa riuscire a bene è necessario digerire que' materiali, assimilarseli, non compilarli semplicemente, ma imprimervi un' impronta propria e ricordare continuamente la connessione tra i fatti spirituali ed i fatti materiali. Ciò distingue una grande mente, un grande storico.

Che è avvenuto a Cesare Cantù? Nella storia del nostro spirito v'ha due momenti: prima si raccolgono i materiali, ma senza idea fissa e scopo determinato, ed essi sono accumulati non ordinati, sì che l'episodio sta accanto al principale, l'accidente vicino al sostanziale, l'insignificante aneddoto vicino ad un fatto pieno di significato, e i mediocri sono confusi coi grandi uomini. Roba non ancora digerita, la quale, se la smaltite così come sta, è materiale storico grezzo, senz'ordine e senza proporzioni, una calca di uomini e di fatti in cui non penetra la forza dello spirito regolatore.

Pel Cantù non venne il secondo stadio del cammino dello spirito, quando questo lavora su' materiali accumulati, cerca assimilarli, distinguerli, ordinarli, chiarirli. Tutti quei capitoli aggiunti alla semplice narrazione, sono immensa copia di fatti d'ogni natura e di ogni importanza, senza il filo conduttore dell'ordine e della proporzione. È il caso del viaggiatore che, dopo lungo cammino, giunge alla meta col capo pieno di cose vedute senza averci mai riflettuto lui, senza che altri lo abbia fatto riflettere.

È certo un merito pel Cantù aver raccolto tutto quello immenso materiale e presentatolo agl'Italiani quando pochi erano iniziati a quel movimento di studi. I lombardi hanno il privilegio di essere vicini alla Francia ed alla Germania, e sono i primi a raccogliere ciò che si fa in Europa. Il Cantù ha avuto innanzi tutto il movimento storico della Francia,

della Germania ed anche dell'Inghilterra, e ci ha presentato molte ricchezze, quantunque con molta borra.

Quando si pubblica un lavoro, c'è sempre un altro lavoro segreto di cui l'autore serba la chiave. Leggete il *Carmagnola* del Manzoni, voi non sapete quanti studii l'autore ha dovuto fare, quali ricerche storiche e critiche. Pure, talvolta lo scrittore non solo pubblica il lavoro, ma anche il segreto, lascia vedere gli strati inferiori da cui quello emerse. Così la *Colonna Infame* del Manzoni è parte di quel lavoro segreto da cui è uscito il romanzo, e che, pubblicata, diventa un'altra cosa, con altro scopo ed indirizzo.

Il Cantù ha pubblicato tutt'i documenti che ha avuti innanzi, raccolta preziosa soprattutto quando non vi aggiunge giudizio suo e cita le fonti a cui ha attinto. Vi si può trovare argomenti per mille lavori. E volete comprendere che cosa sia tutto quell'immenso materiale? Se si trattasse di storia greca e romana, non ci sarebbe da maravigliare; c'è tanto che si deve badare più a sceverare che a raccogliere. Ma allora sorgeva e sviluppavasi un mondo nuovo, l'orientale; uscivano importanti lavori sull'India, su la Persia, su gli Ebrei, guardati da nuovo punto di vista; — centro la lingua sanscrita. Così formavasi la filologia moderna. S'iniziavano nuovi studii, quelli, per esempio, di filosofia della storia: la geologia progrediva, lavorando intorno ai misteri della formazione della terra come la filosofia della storia intorno ai misteri della storia: progrediva di molto anche la economia. E Cesare Cantù gittava nella sua opera questo materiale nuovo e che poteva interessare gl'Italiani, estranei a tanto movimento intellettuale, alla rinfusa, come gliene giungevano notizie. Ciò sia detto a sua lode.

Ma è egli solo un compilatore? Se così fosse, non ve ne avrei parlato: opere di compilazione hanno scopo limitato in piccolo cerchio e non lasciano orma duratura. — Si può chiamare grande erudito, come il Muratori ed il Tiraboschi, per fatti scoperti o accertati da lui, entro fonti trovate da lui?

Nemmeno questo. Ciò che importa davvero nella *Storia*

universale è un' idea, un significato, che riattacca il suo autore alla scuola manzoniana.

Cesare Cantù si professa discepolo del Manzoni, ed ho trovato questa frase di lui: « la sua luce (di Manzoni) diventò in noi calore ». — Manzoni, infatti, non è uomo di azione; contemplativo, e' rimase nel puro campo artistico, storico, critico. Conseguenza di questa posizione è che la sua scuola doveva diventare — e diventò veramente — un' Arcadia. Mancava al contenuto manzoniano l'uomo militante che cercasse trasfonder quello nel campo dell' azione. Quest' uomo fu Cesare Cantù, e perciò ei diceva: la sua luce diventò in noi calore: — egli volle portare quel contenuto che rimaneva astratto, in mezzo alla vita reale.

Nel contenuto del Manzoni, trovate la chiesa cristiana nella purità delle sue origini, la chiesa cattolica degenerata e il mondo moderno. Manzoni solleva ad alto ideale poetico la Chiesa cristiana con le sue qualità filosofiche e morali; della Chiesa degenerata non tocca, la considera come non avvenuta: pone il passato contro i vizii del presente. Accetta il mondo moderno, ma lo considera come implicato nell' idea cristiana, conseguenza dello sviluppo di essa. Democrazia, libertà, eguaglianza, fratellanza — egli dice — tutto questo è nel Vangelo. Se considerate il cattolicesimo, non come principio, immobile, ma come principio che cammina, là trovate il mondo moderno. A questo principio che egli crede compreso nell' idea cristiana, Manzoni dà spirito e forma moderna, e così si tiene in un certo equilibrio, sì che non entra mai nel vivo del presente, nelle questioni religiose e politiche. Chiuso nel passato, quando la sua anima di sincero patriota è scossa dal movimento italiano, concepisce una canzone in occasione del proclama di Rimini fatto da Gioacchino, compone un'altra bella canzone nel 1821; ma questi lavori rimangono ignoti finchè le cose non mutano aspetto e il suo spirito rimane sempre chiuso in sè e contemplativo.

Mi ha fatto molto ridere il vedere in una strenna del 57 o del 58 elogi di Ferdinando II, imprecazioni contro le aspi-

razioni a libertà, e poi, in altra strenna del 60, canzoni a Garibaldi, alla libertà, all' Italia composte da' medesimi autori. Ciò vi mostra quanto fosse arcadica quella letteratura. Ma quel che ammiro sempre nell' armonica figura che si chiama Alessandro Manzoni, è il rimanere nella posizione presa una volta. Egli, che non si sentiva capace di azione e si tenne chiuso nel suo gabinetto, venuto il 60, mantenne quella posizione; ed ora lo trovate qual' era prima per la natura del suo ingegno e del suo carattere.

Quando Cantù prende a scrivere la Storia Universale, non può rimanere nell'astratto, non si tratta di opera letteraria, deve toccare questioni importanti e vive, ed a ciascuna di esse, rompendo l'equilibrio di Manzoni, applicare i principii del contenuto della sua scuola. Può prendere posto a destra o a sinistra — perchè accade di un contenuto come di un parlamento —; ma deve prenderlo.

Qual'è la sinistra del contenuto manzoniano?

È la posizione del Lamennais in Francia, più tardi di Victor Hugo e del Lamartine: porre in rilievo l'opposizione tra la chiesa primitiva e la chiesa presente, combattere la idea degenerata in nome dell' idea pura e far valere lo spirito moderno, non solo come conseguenza dell' ideale cristiano ma come avente qualche cosa di proprio ed anche di più importante. Quando Lamennais in nome di Cristo fulmina la tirannia e condanna gli oppressori della Polonia, si vede l'uomo che sviluppa quel contenuto nel senso di libertà e di progresso.

Cesare Cantù è il soldato di questa scuola, ma, invece di procedere innanzi, va indietro. Se leggete la sua storia, egli ammette interamente il mondo moderno; parla di libertà, d'indipendenza, di nazionalità, d'Italia, di libero pensiero, spesso con una specie di *lirismo* nell' espressione. Se tutto questo è sostanziale, bisogna metterlo d'accordo con la storia; altrimenti si hanno frasi pompose senza serietà.

Domando: potete voi parlare di libertà e ammettere la censura? Predicare la libertà di coscienza, la libertà indi-

viduale e ammettere l'infallibilità del papa? Predicare, poniamo, la Chiesa pura, primitiva, e ammettere il papato coi suoi fini politici e temporali, ammettere finanche la famosa milizia della Chiesa, — contro cui il mondo moderno insorge sempre, quando non ha la vista turbata — i gesuiti? Quando troviamo da una parte quelle frasi pompose e dall'altra, nella narrazione, lo scrittore che cerca circostanze attenuanti pe' delitti, che cerca giustificare non solo, ma spinge la giustificazione fino al panegirico delle istituzioni della chiesa, dobbiamo dire che lì, in fondo, è la reazione, più pericolosa perchè inverniciata di frasi che arieggiano le idee moderne.

Perchè tutto questo non vi sembri esagerazione mia, citerò alcuni brani della sua storia. La sua idea, come vedrete, non è solo cristiana ma cattolica, sì che giunge fino alla giustificazione del Sant' Ufficio.

Cominciamo dai gesuiti. Sapete che quelli chiamati cattolici liberali, i quali vanno per la via aperta dal Manzoni, portano sulla loro bandiera · combattere i gesuiti; e si considerano come rappresentanti della reazione pura. Anche Gioberti, che prima tentò amicarseli, finì col *Gesuita moderno.* Non voglio certo abbassare questa milizia sacra del papato che ha rappresentato e forse rappresenterà ancora una gran parte nella storia. Le istituzioni storiche, invece di lodarle o biasimarle, bisogna intenderle. — Ebbene, ad essi si rimprovera aver fatto della religione un'arma del potere temporale e politico, volere sempre ingerenza negli affari pubblici e ne' governi; — che, per meglio domare il laicato, presero abito e modi laicali, sì che, tra i monaci, son quelli che meno paiono monaci; — che pensarono impadronirsi della coltura e delle scuole per essere signori dell'opinione; — infine, che, per accrescere il numero de' loro aderenti, rilassarono la morale introducendovi distinzioni casistiche, e ammisero certa indulgenza nella confessione delle colpe, eguale alla rigidità con cui sostengono i principii generali della loro dottrina.

Non entro nel merito di queste accuse. Ma che fa Cesare

Cantù? Tutte queste accuse non esistono, raccoglie in breve le qualità lodevoli de' gesuiti e poi dice: *ecce homo.* E cominciate a trasecolare dalla prima frase: l' ignoranza e la corruttela del clero ai tempi della Riforma, per Cantù sono un pretesto; e quando Lutero si scagliava contro quella corruttela, la sua indignazione era rettorica: « La Riforma avea tolto a pretesto l' ignoranza e la corruttela del clero? ed essi mostransi studiosi e di una costumatezza che i maggiori avversari non poterono se non dire ipocrisia! Si sono paganizzati i costumi e la disciplina? essi gli emendano con gli espedienti migliori, cioè con l'esempio e l'educazione. L' alto insegnamento è negletto? essi se ne impadroniscono. Vedono ottener lode la poesia latina? Essi formano a quella gli scolari. Piacciono le rappresentazioni? ed essi ne dànno di sacre. È tacciata la venalità e la ingordigia del clero? ed essi insegnano gratuitamente, si prestano alle cure delle anime, istituiscono scuole pe' poveri, esercitano la predicazione. Non stitichezza nel confessare — (stitichezza, quella morale rilasciata!), — non volgarità nel predicare, non eccessiva disciplina che maceri un corpo destinato a servigio del prossimo, non istancare i giovani, nè *prolungarne l'applicazione più che due ore*, e ricrearli in villeggiature ed esercizi ginnastici. *Liberi pensatori* e scopritori di nuove verità, porgeansi ufficiosi, affabili, l'uno l'altro coadiuvanti ».

Quella frase *liberi pensatori* è una rivelazione. Il Cantù parla sempre di libertà del pensiero. Ma guardate un po' che libero pensiero può essere in quella milizia che vuole l'ubbidienza passiva al suo capo, l' infallibilità del papa!

Altrove deve parlare di S. Carlo Borromeo. Certo fu un sant' uomo; e se Cantù, invece di profanare la storia introducendovi idee preconcette, avesse voluto trasportarsi con la mente proprio nel tempo quando visse il Borromeo, avrebbe potuto riconoscere che, pur essendo uomo dabbene, questi poteva fare certe cose stimate allora buone, e che oggi sembrano ridicole ed odiose. Ma no, il Cantù prende tutto in senso assoluto. — « Il commercio de' libri sorveglia

con cautele, quali oggidì usa la polizia: non si tengano bibbie volgari, nè opere di controversia con gli eretici; senza licenza non si lascino andare i fedeli in terre eretical, nemmeno a titolo di mercatura o d'imparar lingue; si favorisca in ogni modo il Sant'Ufficio ». — Queste erano le istruzioni di quel sant'uomo che fu Carlo Borromeo a' vescovi e argomento al Cantù per tesserne il panegirico.

Il Cantù discorre in altro luogo del Concilio laterano e del tridentino. La gloria del primo, per lui, fu di avere introdotta la censura dei libri proibiti. Scoperta la stampa, piovvero libri d'ogni sorta, ci si mise dentro l'eresia, e i preti vollero rimediare. E la censura sarebbe stata rimedio efficace, avrebbe troncato le gambe alla Riforma, reso impossibile lo scisma, se non si fossero opposte passioni sacre e profane, di principi e di papi.

Si comprende perchè Cantù credeva tanto efficace la censura; parlava sotto l'impressione della polizia austriaca, oggi direbbe altrimenti. Ma, intanto, vedete come la storia, concepita con sì grandi proporzioni, s'impicciolisce per la difesa d'idee preconcette; alle cause generali e collettive sono sostituite cause speciali e ristrette. Perchè la Riforma non potè esser doma in Germania? Perchè non potè vincere in Italia? Per passioni di principi e di papi, risponde il Cantù. È un ritorno alla storia come la scrivevano Machiavelli e Guicciardini; però questi, specialmente il primo, guardano la storia da un punto più alto, cui non arriva il Cantù.

Quale fu il discorso più notevole al Concilio tridentino? Quello del Laynez, generale dei gesuiti. Ed a che tendeva quel discorso? Ad innalzare la potenza papale sui vescovi, e conteneva in germe quel domma che nell'ultimo concilio, dopo tre secoli, per la pertinacia dei gesuiti è stato riconosciuto e proclamato. E quel fatto fu il maggiore fra quanti ne compiè il Concilio di Trento. — Come potete conciliare questo modo di trattare la storia, giustificando la onnipotenza papale ed il sillabo con le frasi pompose di libertà e simili?

Paolo Sarpi, prima di Manzoni, tentò lo stesso problema. Voleva ricostituire la chiesa sulle sue basi primitive e non si fermò alla sua storia del Concilio di Trento, scese nel campo dell'azione. Ricordate quel motto celebre: *conosco lo stile della curia di Roma.* Or se c'è figura storica che al Cantù dovrebb' essere simpatica, se fosse cattolico liberale davvero, è appunto quella del Sarpi, che tre secoli fa levava la stessa bandiera. Ma ecco come ne parla. « Il Sarpi ci è dipinto come uomo integerrimo, dato allo studio ed a raccogliere da ogni parte, ma per poi pensare a modo proprio ». Il gran delitto del Sarpi è in quel *ma poi;* ed anche in quel *ci è dipinto* invece del semplice *era*, appare il mal volere dello scrittore.

Carlo V strozzò la repubblica fiorentina, per lui l'Italia perdè ogni libertà ed indipendenza. Lo storico non è di questa opinione e cita queste parole di Schlegel, capo della reazione germanica: « A Carlo V l'Italia va debitrice del felice riposo di cui godette nei tempi seguenti ». Tutto questo mostra a sufficienza qual' è la posizione del Cantù: la sua opera è contenuto reazionario abbellito da frasi e parole moderne.

Dopo scritta la *Storia Universale,* egli ne fece come un arsenale da cui ha cavato tutti gli altri suoi lavori: arsenale immenso da cui uscirono la *Storia d' Italia*, la storia dei *Cento anni,* le illustrazioni ai *Promessi sposi, Parini e il suo secolo*, la *Storia della letteratura italiana*, ecc. — Quando c'è un lavoro di grandi proporzioni, la scuola dell'autore se ne impadronisce, e chi ne svolge una parte, chi un'altra. Il Cantù è stato egli stesso la sua scuola; ha pigliato questa o quella parte della sua *Storia* e ne ha fatto lavori d'altro genere.

Questo però ci deve rendere tristi. Non possiamo immaginare che quel cervello si fosse inaridito sì da non poter fare altro che ripetere e stracciare sè stesso. È accaduto anche ad altri, nè solo in Italia; ma più qui che altrove, per la pessima condizione in cui si trovano le lettere. Biso-

gna scriver libri, non per cercar fama ma per far quattrini. Provatevi a comporre un libro serio e vi rimetterete le spese; date fuori un libro scolastico e vi arricchirete.

I libri del Cantù posteriori alla *Storia Universale* sono come gli ultimi romanzi di Giorgio Sand, lavori fatti per necessità, per tirare innanzi la vita. E ciò, mentre onora un uomo così laborioso, pur deve rattristare.

Ora possiamo vedere più facilmente in che modo egli concepisce l'arte. Vi dissi che la critica del Tommaseo fu spinta dal Cantù alle sue ultime e più assolute conseguenze. Lo storico ed il critico sembrano in lui due uomini differenti, e non è così. Nella storia ha preso un contenuto storico, lo ha diluito in moltissimi capitoli, e invece di analizzare i fatti e cercare il criterio opportuno per giudicarli, ha preso questo da idee sue preconcette. Quando il Cantù parla di religione, di arte, di economia, d'istituzioni politiche e sociali, immaginate che cerca lì la spiegazione degli avvenimenti e non ne fa nulla. Il contenuto storico è astratto dal materiale storico, giudicato secondo criterii subbiettivi.

Così fa la critica (1). Separa il contenuto artistico dalla sua forma, la quale per lui è la lingua, la frase, lo stile; e siccome ce l'ha co' pedanti, non si briga più che tanto della forma così intesa. L'importante è il contenuto, lo analizza come puro pensiero, e quando lo trova contrario alle sue idee, al suo modo di vedere e di sentire, lo scomunica e scomunica l'artista che l'ha trattato.

È lo stesso sistema del Tommaseo, il quale dice che la bellezza è il vero. Il Cantù si domanda: Di che natura è il contenuto, poniamo, del Tasso, dell'Ariosto, del Machiavelli? E risponde: non è religioso perchè c'è troppo paganesimo, non è morale perchè c'è troppo amore, non è vero perchè sono invenzioni e favole. Dunque, condanniamolo.

Ha fatto del Machiavelli un ritratto come ha fatto quello

---

(1) Sul Cantù come critico letterario, si cfr. il saggio sulla sua *Storia della letteratura* in *Saggi critici*, pp. 300-320.

de' gesuiti, a rovescio però: lì raccoglie tutte le perle, qui tutto ciò che crede biasimevole.

Dice, per esempio: « Ne' *Discorsi* insegna (Machiavelli) che l'idea della giustizia nacque dal vedere come utile tornasse il bene e nocivo il male; e gli uomini non s'inducono al bene se non per necessità; guarda come segno di grandezza della repubblica romana la potenza delle esecuzioni sue e la qualità delle pene che imponeva a chi errava ». Ecco i *Discorsi* del Machiavelli! Ecco come parla d'uno dei libri più importanti della nostra letteratura! Dove sono le belle pagine contro i conquistatori? Le grandi ricerche dalle quali scaturiscono le ragioni della grandezza di Roma? Machiavelli, nelle mani del Cantù, non si riconosce; è licenzioso, servile; la sua vita privata, pubblica, di scrittore, tutto è vituperato.

Che diviene l'Ariosto innanzi a questa critica? Volgare accozzatore di fatti, senza ragione e senza coesione, licenzioso, mezzo pagano, — e poi una filza d'osservazioni simili che non han nulla a fare con l'arte.

Colpi alla cieca anche sul Tasso, che pure rappresentò la reazione cattolica, per aver lavorato di fantasia su un soggetto sacro, mettendovi gli amori di Erminia e di Armida, mescolando elementi cavallereschi e cristiani. E, dopo tutto questo, potete dire che Tasso non valga nulla?

È inutile ch'io vi dica ove giace Nocco, che cosa manchi a Cesare Cantù e gli tolga ogni autorità come storico e come critico. Scrive di storia e gli manca il senso della storia; scrive di arte e non ha senso artistico. Non ha, nel primo caso, il senso del positivo, del reale, quel guardare fatti ed uomini non attraverso lo spirito proprio, il proprio cervello, ma in sè stessi, nell'ambiente che li circondò. Dovrebbe cercare soltanto l'intelligenza e la spiegazione dei fatti, non giudicarli a suo modo. Porre da banda ogni preconcetto che nella storia è profanazione, non discostarsi dalla *cosa effettuale*, come diceva Machiavelli, ecco il *senso* storico. E per questo lato, egli che odia tanto Voltaire ed il secolo XVIII, ricalca quelle orme con altra bandiera.

D'altra parte, come v' ho più volte spiegato, che un contenuto sia serio o no, morale o immorale, non ha nulla a fare con l' arte, la quale è superiore a tutto questo come produzione della fantasia. La natura produce tante forme svariate, e com' essa, la fantasia produce tante forme, nè si ha diritto di cacciarne via nessuna dal regno dell' arte. Quando separate la forma dal contenuto e di quella vi occupate solo come di parte tecnica, e guardate il contenuto in sè, voi spezzate la vita invece di concepirla nella sua unità.

Il Cantù ha avuto amari disinganni. Nel 48 si fece oltrepassare dal movimento nazionale, al 60 credeva che tutto dovesse finire con una luogotenenza di quel Massimiliano di Austria che ebbe morte trista nel Messico, e, quando la rivoluzione si avvicinava, egli era intorno a quell' arciduca, cercando tirare dal male della dominazione austriaca qualche bene pel suo paese. Colto in quella situazione, rimase fuori del movimento. Gli mancò la serenità senza cui uno scrittore, filosofo o storico che sia, non s' impone a' lettori. Nervoso e irascibile, la sua natura è stata inasprita dallo isolamento. Tutte le sue opere hanno un certo lirismo, sono scritte con brio, con vivacità, con spirito, in linguaggio più da gazzetta che da storia. In mezzo alla narrazione prorompe la parte subbiettiva, giudizi, rampogne. Leggete un po' una prefazione alla *Storia*, che rivolge alla gioventù italiana.

Vuol persuadere i suoi avversari, e vedete quali epiteti gentili adopera: pedanti, gaudenti, sofisti, uomini del passato, timide coscienze ecc. Poi bisogna leggere come spiega questi epiteti. Eccovi un brano:

« Re dell' opinione, fatti proscrittori e tirannelli quando lo cessano i re della forza, intenti a mozzare ogni papavero più eretto; sicchè, non consentendo a un solo due vanti, di chi non possono il talento, ignominiano il carattere; di bestemmia e frivolezza alimentano una loquacità sentimentale e servile; da fonte sublime traggono ispirazioni vulgarissime; e affannati ad abbattere quel diritto di là dal quale

non resta più che la violenza, credono guidare mentre sono trascinati, e vestono la maschera dilibertà per far questa aborrire coll' abusarne ».

Questo non è stile da storia; ma da *pamphlet,* da satira, da gazzetta. Ed appunto per esso si sente la passione da mille miglia ed il lettore si pone in guardia.

In questi ultimi tempi, pigliando sempre da quello inesauribile arsenale, non potendo convincere gli uomini fatti ha cercato convincere i giovani con libri da scuola.

Di che natura essi sono? A che giovano? Che indirizzo ha questa letteratura popolare? Son cose importanti che meritano grande attenzione. Se si trattasse di lui solo, conosciuto l'uomo, potreste indovinare che sia la sua letteratura popolare. Ma l' indirizzo s' è esteso, molti libri di questa natura son venuti fuori con varie forme. È necessario esaminare quell' indirizzo per vedere che cosa se ne può augurare per l' Italia.

LEZIONE XVI.

Cesare Cantù e la letteratura popolare.

Ancora della posizione del Cantù nella scuola manzoniana — Si volge alla letteratura popolare — Svolgimento di questa nel secolo XVIII e nel nostro — I libri popolari del Cantù — Difetto nella esposizione — Paragone tra un brano del Franklin e un brano del Cantù — Osservazioni sull'esposizione popolare — Critica del contenuto morale del Cantù — Astrattezza che degenera in falsità e immoralità — Incoerenza morale e intellettuale del Cantù.

Manzoni vi presenta un ideale cristiano compenetrato con un ideale moderno, cioè, — notate — sì il mondo cristiano che il moderno son contemplati da lui nello stato di purezza, non nello stato di degenerazione. Ciò io chiamo ideale, e questo non penetra nelle lotte e nelle contraddizioni della vita, rimane epico-lirico, finchè coi seguaci del Manzoni va a degenerare nell' idillio e nell' elegia.

Il discepolo militante della scuola manzoniana è, come vi dissi, Cesare Cantù. Costui si avvicina alla storia, — non solo politica, ma alla storia come vita intera, intellettuale, religiosa, morale, economica, — con tutto quel complesso di criterii e dottrine che costituiscono essa scuola. E là, invece di fare un passo innanzi e assimilarsi di più col mondo moderno, dà un passo addietro e si assimila non solo col mondo cristiano, ma col cattolicismo, anzi coll'ultima degenerazione del cattolicismo, col gesuitismo.

Questa storia si può chiamare un' esagerazione, che risponde ad un' altra esagerazione. Nel secolo XVIII era esagerazione — come nelle storie del Voltaire — non tener conto del cattolicismo, confondendolo coll' inquisizione e col gesuitismo, e parlare di queste istituzioni solo con ironia e sarcasmo. Quando apro la *storia della civiltà* del Guizot e altri libri informati dalle stesse idee di Manzoni, trovo l'esagerazione corretta: vi si dà posto legittimo al cattolicismo, al monacato, al papato, che pure hanno avuto la loro influenza sulla civiltà, e vi si dà posto legittimo alla riforma. Questo spirito di moderazione manca al Cantù, il quale glorifica tutto ciò ch'è cattolico, la censura, l' inquisizione, ed è sempre armato contro tutto ciò che sa di moderno, giustifica e pallia tutto ciò che appartiene al passato, al medio evo.

Soverchiato da' tempi, da un indirizzo più energico nella coltura italiana, Manzoni depose la penna, Tommaso Grossi di poeta si fece notaio, la scuola finì in vacuo sentimentalismo. Il Cantù rimase sulla breccia e, mentre sminuzzava la storia in compendi, si volse alla letteratura popolare.

È questo un merito del secolo XIX? No, è la maggior gloria di quel secolo contro cui il nostro ha reagito troppo a lungo, del secolo XVIII; il quale non è tanto da celebrarsi per aver fatto dare un passo alla coltura, quanto per averla voluta diffondere nelle classi borghesi. È stato bene osservato che il secolo XVIII era superficiale; ma si badò meno alla profondità, più all' estensione delle conoscenze. Sapete l' Enciclopedia, sapete che la letteratura, anche la tragedia e la commedia, fu arma di propaganda. E ne nacque un secondo merito di quel secolo, che non dev' essere obbliato perchè, se si vuole essere giusti, a ciascuno bisogna dare il suo. Avendo bisogno di far propaganda nelle classi meno intelligenti, quegli uomini ruppero definitivamente col latino e fecero guerra alla forma scolastica ed accademica, la quale era detta forma letteraria e s' imponeva a tutti gli scrittori. Tutto questo suppone certamente una lunga elaborazione de' secoli precedenti; ma fu nel secolo XVIII che si

pose per sempre da parte la forma scolastica ed accademica, si cercò un'altra più vicina alla conversazione, più adatta alle intelligenze comuni. E vi citerò come modello per la forma il Voltaire, come modello per la sostanza i dialoghi del Fontenelle, ne' quali, se c'è ancora dell' accademico, il modo di trattare l'argomento è davvero popolare.

Nel secolo XIX il programma si allargò e non si tratto più di diffondere la coltura solo nelle classi borghesi. Gli avvenimenti politici avevano tirato sulla scena una nuova classe, fino a quel tempo tenuta in conto d' Iloti. Lo stesso Bruno parlava della plebe come un romano avrebbe parlato degli schiavi. Sorse il popolo minuto, e sapete quanto peso portò nella bilancia questo elemento, in Francia, in altre parti d'Europa, specialmente a Napoli sotto il nome di Santa Fede.

La propaganda che il secolo precedente rivolgeva alle classi borghesi, fu applicata alle classi inferiori e sorse la letteratura popolare. Sapete che uomini di merito, come il venerabile Aporti, cercarono nuovi metodi per istruire il popolo; sapete gli sforzi fatti per trovare un libro di lettura pel popolo. Il problema fu di trovare il metodo più breve per cancellare l'analfabetismo, ed un libro che istruisse ed educasse. Cesare Cantù entrò in questo movimento e scrisse fin dal 1836 tre libri, uno pel *Fanciullo*, un altro pel *Giovinetto*, il terzo pel *Galantuomo*. Aggiunse altri come esempi, l'*Omobono delle parabole*, il *Carlambrogio da Montevecchio*. E negli ultimi tempi, ripigliando l'antica bandiera, ha pubblicato un altro volume, *Buon senso e buon cuore*, che contiene conferenze, prediche, discorsi per uso del popolo.

Questi libri hanno avuto grande successo, di ciascuno si son fatte quindici o venti edizioni, sono stati stampati in tutte le parti d'Italia. Chi guarda le qualità esteriori, vede che quel successo era meritato.

Ricordate quella benedetta prosa italiana così pesante, così piena del trecento e del cinquecento, così lontana dalle

classi popolari; mettete, invece di essa, un italiano corrente che, mentre nel secolo passato si accostava al francese, ora si accosta al toscano; aggiungete abolizione intera delle superfluità che costituivano la forma accademica, facilità e fluidità dell'espressione; — e vi spiegate perchè il problema di presentare al popolo un libro intelligibile parve risoluto. Il Lambruschini, il Taverna, il Parravicini hanno scritto libri di lettura troppo aridi pel popolo, troppo uniformi, destituiti d'immaginazione, in lingua poco precisa. Rimanendo entro questi limiti, pare che il Cantù abbia dato all'Italia un libro pópolare come l'hanno tutt'i paesi civili. Nondimeno, lasciamo questa parte appariscente della forma ch'è, se posso dire così, la superficie della forma; guardiamo al di sotto, alle qualità essenziali della forma stessa, e vediamo se, anche per questo lato, quello si possa chiamare libro popolare.

Si crede che un libro di questa sorta sia impresa da lasciarsi a' maestri che rimangono nelle basse classi, e l'educazione dei fanciulli sia cosa molto umile e molto facile. Ma è molto più difficile scrivere un libro pei fanciulli e pel popolo che uno per la gente colta. Si è creduto che per parlare al popolo bastasse presentare parabole, esempii, racconti, aneddoti, novelle, cioè la parte sensibile dello scibile e non altro, e non fosse sopra tutto necessario una logica nello scrivere. È questo un errore, e ne ho fatto esperienza io stesso quando nella giovane età, e poi nell'esilio, ho avuto giovanetti ad educare.

Prima condizione perchè sì il fanciullo come l'uomo adulto ritenga quello che legge, è che ci sia una idea ben chiara come idea dominante, e questa abbia il suo sviluppo logico cioè tutte le parti in cui essa si distribuisce, sieno bene analizzate. Eccellente esempio di quel che dico è la tavola si notti dov'è un'idea madre ed un'analisi di essa perfetta come logica. Solo a queste condizioni un'idea entra nell'intelletto e si ritiene nella memoria; quando l'analisi non è ben fatta e non si vede la ragione della distribuzione e della

successione delle parti, avete tante idee staccate, cacciate a forza nella mente, da cui fuggono il giorno dopo; perchè, se volete lasciare impronta fissa nella memoria, è necessario l'impronta sia prima nell'intelletto (1).

Qui è il difetto capitale di questa forma del Cantù, e nasce dal poco rigore logico del suo intelletto e dalla mancanza di una idea madre dominante. Quando c'è l'analisi, egli si distrae, corre appresso all'incidente, ricama intorno ai particolari, e, finito un discorso, non potete più trovare l'idea che deve primeggiare come il protagonista d'un quadro. E manca lo sviluppo logico di quell'idea; invece di analizzare e distribuire convenientemente ciascun accessorio, accumula, aggruppa, ingombra e, se posso dir così, mentre patisce di distrazione intorno all'idea principale, patisce di dissipazione intorno agli accessori. Non contento di dire una cosa col nome suo, aggiunge un altro modo, e poi un terzo, e un quarto. Così avviene a chi non ha trovato il modo proprio di dire una cosa, e chi ricorre ai sinonimi, e ripete con altre parole la stessa idea, non possiede quest'idea con precisione. Allora, invece di nomi, avete descrizioni, invece di parole proprie, sinonimi; difetto che annunzia poca coesione di cervello.

Per fare di questi libri ci vogliono genii: il grande Franklin non ha creduto indegno di sè fare un libro popolare che è ora sparso per tutte le scuole di America. Ecco, per esempio, come sviluppa questa idea: *pagare troppo caro lo zufolino*, — esempio riportato anche dal Cantù.

Ero fanciullo di sette anni — racconta Franklin — ed entrando in una bottega vidi un bel zufolino, e lo pagai quanto mi fu domandato. Giunto a casa, stordii tutti collo zufolino, finchè, infastiditi, mi burlarono per averlo pagato molto caro. Ciò mi rimase impresso e, quando fui più grandicello, andando a comperare qualche cosa, dicevo: bada di non pa-

(1) Cf. a questo proposito le considerazioni nella autobiografia *La giovinezza di F. d. S.*, ed. cit., pp. 142 sgg., e *passim*.

gare troppo caro lo zufolino, — e risparmiava. Quando fui adulto e conobbi la società e cominciai a giudicare delle azioni umane, trovai che anche gli uomini fatti pagano caro lo zufolino. Colui che si fa tirare dall'ambizione, e per fare l'arruffone lascia le faccende di casa sua, dico: paga caro il suo zufolino. L'avaro che rinunzia agli allettamenti della vita per guardare il denaro; colui che per far godere la carne rinunzia ai piaceri dell'intelligenza; colui che per vesti e mode fa debiti e rovina la famiglia — e così di séguito — tutti costoro mi fanno dire: povera gente! comprano pene invece di felicità, pagano troppo caro lo zufolino. Onde avviene che la più parte delle sventure umane nasce da questo, che gli uomini non sanno stimare bene le cose che vogliono e pagano troppo caro lo zufolino. —

Qui l'idea madre non rimane campata in aria, la sentite muoversi nel racconto. Vedete come a poco a poco si sviluppa nella fanciullezza, nella gioventù, nell'età adulta, poi a poco a poco nella società, finchè all'ultimo si presenta come risultato di tutto quel che precede.

Vediamo ora il Cantù. Vuole sviluppare una idea già abbastanza conosciuta: l'ozio è padre dei vizi; ed ecco come fa:

« Chi sposa l'infingardaggine (invece di dire chi è ozioso, crede fare maggiore impressione mettendoci l'idea di sposare e di figliare), prende con essa cinque figliuoli che non la lasciano mai: giuoco, intemperanza, curiosità, indiscrezione, maldicenza ». — Ricordate più questi cinque figli? No, perchè messi lì a casaccio. Perchè cinque e non dieci e non tre? Tutti i vizii possono essere figli dell'infingardaggine. Vedete chiaro che l'idea madre non è bene analizzata. Credete poi che sien soli questi cinque vizii? — « Forse ne genererà altri per nulla migliori, ma restassero anche soli questi, son già un buon dato. Un solo basterebbe a mandar chi lo adotta in prigione, o almen che sia all'ospedale, luogo ove vanno a ricapitare i pazzi, i vigliacchi e i tristi ». — E qui dimentica i vizii e si pone a dire chi sono i pazzi, i vigliacchi e i tristi.

« Non è un pazzo chi mette all'azzardo ciò che guadagnò col sudor di sua fronte? non è un vile chi aspetta dal caso il bene che potrebbe guadagnare colle sue braccia e colla sua volontà? Non è un pazzo (da capo) chi, senza fame, nè sete, con pregiudizio della sua salute e della sua ragione, va a consumare ciò che gemerà di non aver più quando la fame e la sete si faran sentire? Non è un vile e un tristo chi divora da solo in un momento ciò che basterebbe a mantenere più giorni la moglie e i figliuoli, a scaldarli, a vestirli? Non è un pazzo chi dimentica gli affari suoi per brigarsi inutilmente degli altrui? Non è un vile chi cerca scoprire gli altarini del vicino? Non è un ribaldo chi va a strombettare ciò che altri avrebbe desiderato di tener nascosto? »

Ed ora ricordate più cosa è il ribaldo, il vile, il tristo? Son tante cose che vengono innanzi al Cantù, senza un concetto giusto e bene analizzato. Nè basta. Dopo que' cinque figli, vengono i figli de' figli, una processione di vizii e passioni. — « Il gioco genera la mala fede, il furto, l'omicidio, il suicidio; l'intemperanza genera la collera e l'impudicizia; la curiosità partorisce la bugiarderia e la malignità; l'indiscretezza e la maldicenza non tardano a figliare l'odiosa calunnia — »; e via discorrendo.

Ciò è sufficiente a mostrarvi come l'autore non ragiona, ma fantastica. Si crede sien cose popolari perchè dette in forma popolare; ma chi guarda il modo come tutto questo è concepito e analizzato, vede come noi stessi difficilmente possiamo tener dietro a tutta quella filza di cose: e come un fanciullo può ritenerle? Le imparerà a memoria, e dopo? Dopo, non gli rimarranno che idee scucite, immagini vaghe e fluttuanti.

Per conchiudere su questo punto della forma popolare, farò un' osservazione. C' è nel modo di concepire e di analizzare un ordine storico e c' è un ordine logico, due ordini che non si corrispondono, anzi uno è contrario all' altro. L'ordine logico è il modo come le idee si collegano, e ca-

pite che prima viene il genere, poi la specie, poi l' individuo; si comincia dall'astratto e si finisce nel sensibile. L'ordine storico corrisponde alla realtà, alla maniera come apprendiamo realmente, ed è perfettamente l'opposto del primo. Il fanciullo non vede l'astratto od il generale; ma il sensibile, a poco a poco acquista la forza di vedere le idee nella loro generalità.

Or prendiamo il *Buon senso e Buon cuore* di Cantù, indirizzato non ai fanciulli, ma agli adulti e vediamo come procede l' autore. Mette in principio il senso morale ed il libero arbitrio. Domando io se un uomo che comincia ad avere nozioni morali, fin dalle prime si chieda cosa è il senso morale ed il libero arbitrio. È il caso di quella commedia del Molière in cui un uomo parla senza sapere che sia la parola. — Bestia, gli dice il maestro, non sai che sia la parola. — Ma pure io parlo! —

Un vero libro popolare deve presentare le nozioni con quel legame, con quell'ordine che veramente si produce nel cervello del giovane o del fanciullo. Quando mettete innanzi un sistema *a priori*, sbagliate la via, perchè cominciate da ciò che non è la parola, ma la definizione di essa.

Parecchi di voi hanno letto l'*Émile* di Rousseau. Ebbene, Rousseau non comincia col parlare al suo allievo di Dio; gli mette innanzi oggetti naturali, conducendolo per esempio in un giardino, e dopo queste cognizioni più facili, passa all'uomo, alla società, e tali nozioni gliele fa trovare; e Dio non glielo insegna, è Emilio che lo trova, giunto ad un certo sviluppo, quando comincia a meditare e sente la necessità d'un essere superiore, di un fattore di tutte le cose. Cesare Cantù comincia col senso morale e col libero arbitrio, e subito passa a Dio, che è come un *a priori*; e vi ragiona su metafisicamente, sopra tutto coll'*essere possibile* di Rosmini. Così la letteratura popolare è sbagliata, sostituendo l'ordine logico all'ordine storico.

Non dico altro della forma del Cantù. Il problema ch'egli si propose non è ancora risoluto. Facciamo tanto chiasso

per insegnare l'alfabeto e quando il giovane sa leggere, non abbiamo un libro conveniente da porgli in mano pel doppio scopo d'istruirlo e di educarlo. Il problema d'un libro d'istruzione è di dare al giovane una folla di cognizioni utili, sì che impari piacevolmente, quasi senza accorgersene. Se pigliate il Taverna, il Parravicini, il Cantù, trovate tante notizie storiche, geografiche, astronomiche, fatti ed aneddoti, ma non c'è un disegno; gli autori non han domandato: che possiamo e dobbiamo insegnare? E come s'ha da distribuire questa materia? — Avete notizie curiose e non notizie interessanti, aneddoti storici, non la fisonomia generale della storia. Quel che più importa è l'educazione. Anche qui bisogna avere un chiaro criterio del mondo morale che volete presentare al popolo, e dovete mostrarglielo logicamente, secondo lo stato della sua intelligenza.

Dunque per la forma Cantù non ha risoluto il problema: veniamo alla sostanza. Che idee, che sentimenti, che specie di educazione vuol dare al popolo? Ecco una questione importante che ci menerà a conchiudere intorno alla posizione che il Cantù occupa nella storia della letteratura.

Qual'è il fondo di questa educazione? Pigliare la società così come si trova oggi, con quella base religiosa, con quella base politica, economica, sociale, e presentarla ai giovani come l'ottima delle società, ciò che è perfetto e che non si può modificare, e inculcar loro di rispettarla ed amarla. Evidentemente, messa questa base, i libri del Cantù non sono che la glorificazione e la giustificazione della società attuale, con le sue virtù, e i difetti e le colpe. Attenuare i difetti, metter nell'ombra le colpe ed in prospettiva le buone qualità, ecco ciò che fa egli per procurare buoni cittadini allo stato.

Ma per quanto egli faccia, non gli è possibile andar contro a quel tale buon senso di cui parla così spesso e non far sentire ai giovani quello che sentono. C'è il grande e c'è il piccolo, c'è il povero ed il ricco, chi comanda e chi ubbidisce, chi fa giustizia e chi violenza. Quale rimedio date

a quelli che non si trovano ad agio nella loro posizione sociale? Un rimedio astratto: — consolatevi, innanzi a Dio tutti siamo eguali e liberi; ed il Cantù dimostra a lungo questa eguaglianza e libertà di tutto il genere umano. E vuol persuadere che se c'è male in basso, ce ne sono peggiori in alto e perciò v'ha compenso, e ognuno deve stare dove Dio l'ha messo, altrimenti c'è pericolo di aver le ossa rotte. Leggete questo curioso argomento nel suo Carlambrogio. Questi è un brav'uomo, negoziante, che racconta aver visto una volta una processione di principi e signori e ufficiali dalle lucenti spalline e prelati. A quella vista egli pensava: io devo star così giù! Ed aggiunge:

— « A noi, Carlambrogio! smetti il pensiero di fare il passo più lungo della gamba, rischieresti di fiaccarti il collo. La società è fatta a piramide: le fila in alto sono strette strette e non danno posto che a ben pochi: questi vi si accalcano, vi stanno mal agiati, spesso uno forbotta l'altro, e chi vuol arrivarvi dal basso, arrischia di sfracellarsi. Giù dai piedi al contrario v'è posto per tutti, si hanno i gomiti sicuri, si può distendersi liberamente, chi più chi meno, secondo la corporatura di ciascuno ».

Dunque, se non vi contentate, siete proprio incontentabili; se giù c'è del male, pensate che anche lassù ce n'è, e forse peggiore.

Quale indirizzo morale nasce da questa posizione in cui il Cantù vuol mettere i giovani? Poichè bisogna che ciascuno stia al posto che gli è stato assegnato e le distinzioni sociali non si possono cambiare, quando ricevete un sopruso, un'offesa, vi trovate contro un'ingiustizia, che cosa farete? Cantù risponde: mansuetudine, umiltà, preghiera, perdono, porgere l'altra guancia a chi vi ha battuto, rassegnazione, — tutte le virtù che costituiscono il corteggio dell'ideale cristiano. Inutile dirvi che tutt'i suoi libri sono la glorificazione di queste virtù.

Ma dunque, domanderete, non sono virtù? Certo, sono. Chi può negare che siano virtù l'umiltà, la modestia, la tem-

peranza, la continenza, la rinunzia a' piaceri, l'abnegazione, il sacrifizio di sè? Chi può negare la dolce influenza che ha la preghiera? Ma, notate, se vogliamo venire a distinguere nel contenuto manzoniano la parte vera: innanzi tutto il difetto di queste virtù è di essere eroiche, freno continuo di tutto ciò che è bisogno, passione, impeto naturale. Tutte sono virtù; ma in grado eminente. Una volta formavamo i giovani con l'esempio di Regolo e di Catone, con virtù politiche spinte fino all'eroismo che a poco a poco finivano col diventare semplice ideale di scuola senza applicazione nella vita.

Se presentate ora come modelli S. Luigi Gonzaga, San Carlo Borromeo, Sant'Alessio, e quelle virtù son rimedio a tutto, e insegnate a non sentir le offese, i bisogni, la fame stessa, formate tale ideale che, quando i giovani entreranno nella vita reale, — meno quelli predestinati alla santità ed all'eroismo, che sono piccolissimo numero, — si avvezzeranno al peggiore de' mali che possa soffrire un popolo, a distinguere la scuola dalla vita, quello che hanno imparato in astratto da quel che si fa realmente, si faranno ipocriti. Questo metodo ha perduta la borghesia italiana e, prevalendo, perderà il popolo italiano. Perduta la borghesia, perchè si è presentato un ideale indefettibile invece della vita reale: ed ora altro pensiamo, altro facciamo, e lo diciamo: ipocrisia congiunta col cinismo.

Sostituendo all'ideale di prima quest'altro, che avverrà?

Meno il popolo è istruito, più è disadatto a quell'ideale.

Avremo o bigotti o arruffoni, quelli che fanno del bigottismo un mestiere e quelli che, trovando la vita diversa da quella che han conosciuta ne' libri, diventano torbidi elementi ed anarchici.

Al mio paese i contadini erano tutti brava gente, rispettosi. Tornato dopo ventisette anni, ho sentito dire: oggi siamo liberi, nessuno ha l'obbligo di togliersi il cappello ad un galantuomo.

Così vi spiegate perchè in generale è difficile trovar via

di mezzo fra gl'ipocriti e i turbolenti, anche in Ispagna ed in Francia. E poi, dov'è la verità? Umiltà, pazienza, disciplina, perdono sono virtù, perchè non le consigliate? Ebbene, non sono virtù se le presentate in modo assoluto ed astratto, come non sono virtù prese in senso assoluto, l'indignazione, la collera, la resistenza all'arbitrio, la morte per la patria. Non sono virtù quando le prendete in senso assoluto sì che escludano il contrario, e sono virtù quando trovate il limite dove i contrarii si uniscono, ed una include l'altra e non la combatte.

Santa cosa è ispirare nel popolo il sentimento del dovere, ma a che patto? Da solo, il sentimento del dovere diventa sentimento di schiavitù. È virtù quando gli unite un altro sentimento, quello del proprio diritto. Allora l'uomo, sentendo di avere il diritto, adempie al dovere.

L'umiltà! Ma sapete quando l'umiltà è virtù? Quando è accompagnata dal sentimento di orgoglio: vi sono casi in cui l'umiltà è bassezza, e virtù avere orgoglio. — L'ubbidienza è virtù quando in chi ubbidisce è sentimento che può talvolta comandare.

Virtù è il rispetto all'autorità, se con esso c'è sentimento della propria dignità. Eccellente il sentimento di un'altra vita; a patto sia congiunto col sentimento della serietà della missione della vita terrestre. — E così di séguito.

Della virtù non deve lo scrittore popolare fare un'astrazione, qualche cosa di assoluto. Esagerazione dunque nel secolo XVIII, esagerazione in Cantù che loda le qualità opposte. Il vero è nel limite, nel far sì che una virtù non escluda l'altra. E nel mio discorso inaugurale dissi appunto che problema principalissimo è oggi creare il sentimento del limite, abbandonando l'astrazione, l'assoluto, il generale guardare la verità nel rapporto fra i contrarii (1).

Il limite non basta neppure parlando in astratto, chè rimar-

(1) *La Scienza e la Vita*, discorso inaugurale letto all'Università di Napoli il 6 dicembre 1872, Napoli, Morano, 1872.

remmo così nella filosofia. Dire: guardate, l'uomo deve essere mansueto; ma ciò non esclude la virtù della indignazione: anche Cristo, che predicava mansuetudine, cacciò indignato i profanatori dal tempio; — è verità sì; ma astratta. Per un libro popolare il *limite* deve calare nella società reale, qual'ella è coi suoi difetti e i suoi vizi. Si deve avere il coraggio di esaminarla da vicino, di porre il dito su tutte le corde del cuore umano e indicare il punto ove le varie virtù possono contemperarsi. Cantù ha il coraggio opposto, non solo guarda la società coll'occhio del miope o come chi ha un occhio solo e lascia il resto da parte; ma lo stesso limite, quando lo trova, lo fa rimanere astratto. Per esempio, la mansuetudine cristiana esclude forse che, se il vostro paese è calpestato dallo straniero, voi sentiate il dovere di esprimere la vostra indignazione e afferrare anche la spada? Che, allo spettacolo dell'ingiustizia, si ricorra anche alla forza per respingerla? Ebbene, il Cantù mette la teoria contraria sotto la protezione di Gesù Cristo: « Quanto a Gesù Cristo, l'abbiamo tutti sotto gli occhi, egli dottore e modello. Uscì forse per Israele a gridare la vergogna di aver perduto la nazionale indipendenza e lo scettro di Giuda? l'onta di stare servi agli stranieri? Esclamò forse altamente contro i Cesari, contro le spade, contro la servitù, contro le altre cose che veniva ad abolire? » E queste cose scriveva il Cantù quando la Lombardia era ancora sotto l'Austria! « Povero fra i poveri, tra cui ignorato passa trent'anni, quando apre le labbra alla parola rinnovatrice, tutto è mite sapienza, tutto è umiltà popolare ».

Dunque, una mitezza giunta al punto di pigliarsi in pace le battiture, di subire la signoria straniera senza lamentarsi. Esagerazione giunta fino all'estremo; ma che potrebbe costituire una grande posizione al Cantù, perchè chiunque rappresenta bene una idea, qualunque essa sia, ha il suo luogo nella storia. Potrebbesi chiamarlo il De Maistre o il De Bonald dell'Italia, se in lui fossero le grandi qualità che fanno acquistare una pagina nella storia.

Gli manca, anzi tutto, una coerenza morale, perchè, mentre glorifica il cattolicismo, non vuol perdere la reputazione di scienziato, e c'è un va e vieni di scienza e di religione. Mentre predica e difende il gesuitismo e l'inquisizione e il rispetto incondizionato al governo, qualunque ne sia la forma, non vuol perdere la reputazione di un uomo liberale. Perciò, ora dice che bisogna rimanere nel proprio stato, ora parla di dignità umana e di quello che si attribuisce alla Rivoluzione francese, — e secondo lui dovrebbesi attribuire al Vangelo, — come della fine della nobiltà e di altri cangiamenti avvenuti per mezzo della Rivoluzione. Nel fatto, vuole l'uomo rispettoso, umile, di natura più pecorina che umana.

L'incoerenza morale porta con sè l'incoerenza intellettuale, e se aggiungete la fretta con cui scrive, che fa quasi sentire la pressione del bisogno, e la mancanza di rilievo, qualità importante nei libri popolari; vedrete che, se per l'idea il Cantù potrebbe rappresentare un'esagerazione degna di nota, pel modo come tratta quell'idea, non può occupare un posto importante nella storia letteraria.

Credo aver detto abbastanza del Cantù. Altri più generosi presero la stessa idea e si avvicinarono al mondo moderno. È storia gloriosa d'una eletta schiera di uomini: là incontreremo Rosmini, Gioberti, Cesare Balbo, d'Azeglio, e quelli che si dettero al romanzo storico; in essi studieremo l'ultimo passo della scuola manzoniana.

LEZIONE XVII.

Antonio Rosmini.

Movimento educativo in Italia — Errore fondamentale: dare a un popolo depresso consigli di umiltà e di perdono — Difficoltà nelle quali si trovarono quegli educatori e utili effetti che pure raggiunsero — Quanto diverso debba essere l'ideale educativo dei tempi nostri — I teorici della rinnovazione sociale: Rosmini, Gioberti, Balbo — Cenno del principio filosofico del Rosmini — Le *Cinque Piaghe* — Il pensiero sociale e politico del Rosmini e i suoi antecedenti — La riforma della Chiesa.

Tommaseo e Cesare Cantù sono i primi a scendere dalla sfera della pura contemplazione manzoniana per venire nel campo dell'azione. La loro azione non esclude delle velleità intorno alla grande società umana; ma, come vi ho spiegato, si volge principalmente all'istruzione ed all'educazione del popolo. Il che è d'accordo con lo spirito stesso del cristianesimo sul quale si fondava quella letteratura, che ha cercato sempre il suo appoggio e la sua leva nell'istruzione e nell'educazione delle moltitudini.

Fu utile quell'opera alla quale concorsero tanti uomini eminenti oltre que' due, il Lambruschini, l'Aporti, il Thouar, il Parravicino? Certo, se guardate al fine ed ai risultati, non possiamo disconoscere che, volgendo a quel fine la letteratura, essi contribuirono alla civiltà italiana, perchè, fin d'allora e prima per opera loro, si fe' via la persuasione che a

rigenerare l'Italia non bastasse l'istruzione della borghesia e fosse necessaria quella di tutto il popolo. E furono cercati molti metodi ingegnosi per rendere l'arte del leggere facile e piacevole, e furono cercati molti metodi pedagogici perchè l'istruzione non fosse solo raccolta di notizie geografiche, naturali, fisiche, astronomiche, storiche, utili e necessarie al popolo, ma fosse accompagnata anche dall'educazione cristiana. Ora non guardo nei particolari di quell'opera e sarebbe ingiustizia e parzialità non riconoscere il bene che ha prodotto.

Quale è la base di quest'educazione? Fu un ritorno a ciò che costituiva l'indirizzo della scuola cristiana nel medio evo ed anche nei secoli posteriori, degenerata allora e corrotta in un clero ineducato e poco istruito esso stesso. Quei dissero: il cristianesimo fu un bene per la civiltà quando, trovandosi dirimpetto le forze barbare e violente che invadevano l'impero romano, predicò l'umiltà, la pace, l'obbedienza, la disciplina, il perdono. Fu in certo modo lo strumento per cui, a poco a poco, in mezzo a tanto disordine, si giunse ad una relativa mitezza di costumi. La civiltà, nel senso più generoso della parola, è costumi sempre più miti, repressione delle forze violente. — Credettero quindi di ricondurre la scuola a quel tipo, e che nel secolo XIX fosse utile ciò che avea prodotto tanto bene ne' primi tempi del cristianesimo: predicare un complesso d'idee che valessero a mitigare i costumi, a rendere gli animi pazienti, disciplinati, disposti alla obbedienza.

Qui, parmi, fu il loro errore. Sbagliarono il tempo; volendo riuscire a certi risultati, riuscirono ad altri opposti. Se posso dir così, presero il problema a rovescio. Si concepisce nei tempi barbari un'educazione che facesse appello più alla pazienza ed alla moderazione che alla gagliardia ed alla forza, perchè il male è appunto l'eccesso della forza. In mezzo a popolazioni giovani e vigorose, non sottoposte ad alcun freno stabile, si comprende quanto bene faccia una religione che, ad oppressi e ad oppressori, presenta immagini

di pace, di umiltà, raccomanda la preghiera, parla d'un'altra vita, agli uni come di una minaccia, agli altri come di una ricompensa. Ma che cosa era il secolo XIX? Che era esso in Italia? giacchè in Italia dobbiamo vedere la convenienza di siffatta educazione. Quale era il male che si voleva estirpare?

Il male era appunto, non un rigoglio di forze individuali e barbare; era, al contrario, la depressione, l'avvilimento nelle moltitudini, la soverchieria e la violenza in chi dominava. La posizione era rovesciata, non richiedeva gli stessi rimedii.

Quando dico oppressione de' governanti, vorrei intendeste bene. Volgarmente, il governo di quel tempo si crede il re assoluto, con un popolo impotente. Ma i governi o sono associazione di forze in armonia col resto, ed in tal caso c'è libertà e felicità, o di forze soverchianti sul resto, ed il governo è arbitrario. Nel secolo XIX non c' erano più certamente le forze governanti, che avevano eccitato la collera di Alfieri, di Foscolo, del secolo precedente, non più clero e nobiltà come caste; tutto questo era caduto al soffio della rivoluzione. Pure, finchè durarono queste caste bene ordinate, furono un certo contrapposto al volere di un governante assoluto che si trovava di fronte resistenza ed orgoglio: tolte le caste di mezzo, quali forze formarono la base del potere assoluto, perchè esso non è come campato in aria, ha bisogno di certi sostegni che costituiscono la società governante?

Ci fu una triplice base. Da una parte il clero stesso che, se non fu più casta dominante, continuò pure a dominare avendo in mano l'istruzione, l'educazione, la censura de' libri e tante altre ingerenze nella società laicale. Inoltre, la burocrazia, qualche cosa di peggio dell'antica nobiltà, essa stessa divenuta un privilegio fra le altre forze, con la quale si giunse a contentare una parte della borghesia, eccitando la sete non ancora spenta di onorificenze e d' impieghi, ed a formare una vasta unione di forze dipendenti dal potere assoluto. E, finalmente, non una casta, ma quasi una classe a parte, il militarismo, l'esercito permanente, a partire dai più

bassi fondi, dal poliziotto e dal gendarme, e salire fino alle più alte cariche dello stato (1).

La società è veramente innovata, sono sparite le antiche caste; ma il clero, la burocrazia, il militarismo costituiscono l'arbitrio assoluto, le forze soverchianti. Sotto non c'è niente d'organizzato, gli uomini sono come atomi disgregati, tremanti o rassegnati indarno.

Domando ora: che educazione volevasi dare agl'Italiani in queste condizioni? Nessuna parola la quale rinnovi l'energia di Sant'Ambrogio che chiamava a dovere l'imperatore, e faceva comprendere alle forze governanti che esse erano fuori della giustizia e fuori della legge. Che si diceva al popolo? Pregare Iddio, umiltà, obbedienza, disciplina, perdono e perdono e poi perdono come aveva detto Manzoni, in una vita infelice pensare ad un'altra vita migliore come compenso. Se mi permettete un bisticcio, quegli uomini facevano il contrario del loro dovere; rinforzavano i forti, indebolivano i deboli.

Qui è la parte debole della loro opera.

Voi mi direte: — Ma che concetto avete voi di quegli uomini? sono da biasimare, da vituperare? sono di mala fede? — Vorrei abituarvi a lasciare le esagerazioni, anche combattendo le opinioni altrui, ed a guardare le cose con occhio tranquillo. Certamente il Tommaseo, il Cantù, il Lambruschini e gli altri sono uomini pii e religiosi, amanti del bene, di perfetta buona fede. Basta leggere quei libri che scrivevano pel popolo per convincersi che quel modo di educazione viene dal loro stesso modo di concepire. Abbiamo innanzi un errore, non un inganno.

Dobbiamo, inoltre, prescindere dalle condizioni presenti, trasportarci in quell'ambiente. C'erano gli animi formati da Alfieri e da Foscolo, i giovani che si rifugiavano nelle sette e nelle congiure, — violenze di governanti, violenze di congiurati, gli eccessi degli uni spiegano gli eccessi degli altri. Per

(1) Quasi colle stesse parole. nella *Storia della letteratura*, III, 430

questo lato non si può dire che quegli scrittori avessero altri fini segreti, come parecchi insinuano, oltre quelli manifesti. E c' erano anche circostanze attenuanti. Che tempi erano quelli! Pensate se era possibile sotto gli occhi dei preti, della censura, scrivere libri che avessero efficacia di costituire una generazione virile e forte. Pure, sotto quel manto evangelico ed umile, riuscirono a diffondere alcune idee proibite, come quelle di libertà e di patria, su cui si passava senza badarci per l' indole cattolica dei libri e degli scrittori. Così comprenderete senza collera e senza esagerazione quell' opera.

Però lasciamo stare il passato; fecero opera utile in quelle condizioni; ma oggi abbiamo l' unità nazionale e la libertà, e queste sono inutili se non accompagnate da educazione virile e da forti propositi. È permesso rimanere nella cerchia di quelle idee? Diffondere que' libri nelle scuole? Non vi sarebbero più circostanze attenuanti, non errori scusabili; sarebbe educazione o senza scopo o con iscopo perverso.

Perciò ho tanto insistito su questo argomento: una delle cose più importanti, più preziose cui si deve mirare è che la nuova generazione cresca con tali costumi e fibra così ritemprata che possa usare a grandi cose gli strumenti che abbiamo conquistato, l'unità e la libertà.

Ma la letteratura manzoniana non si limitò solo al campo dell' istruzione e dell' educazione. — Notate che, quando dico *manzoniana*, non è perchè ne fosse veramente capo il Manzoni, che se ne stava quieto nella sua solitudine; gli è per brevità di epiteto e perchè il Manzoni è il più alto rappresentante di quel movimento. — Non si guardò solo alla società già formata, si studiò il modo di rinnovarla non solo come umanità ma come Italia, e di qui uscì tutto un programma politico. Ora voi subito pronunziate i nomi associati a quel programma, Rosmini, Balbo, Gioberti, che sono, dirò così, i pensatori della scuola manzoniana.

Antonio Rosmini era del Trentino, — paese al quale già mettevamo la mano, e poi, per combinazioni politiche, ci fu

rapito e non è ancora italiano. — Che fece ne' suoi giovani anni? Quello che fece Manzoni.

Questi operò una reazione contro Alfieri e Foscolo, Rosmini contro Melchiorre Gioia e Romagnosi, contro i filosofi del secolo XVIII. Avevamo le idee acquistate per mezzo dei sensi, risorgono le idee innate; c'era il *saggio sull'intendimento* di Locke, ed ecco il *saggio sulle idee* di Rosmini; avevamo il sensismo, ed ecco lo spiritualismo. Spiritualismo divenuto estetico in Manzoni, filosofico in Rosmini.

Non voglio ora presentarvi il filosofo, rimaso nella speculazione; ne dirò solo quanto basta per farvi comprendere l'azione che ebbe nel rinnovamento politico d'Italia.

Risuscita con lui la psicologia. Oggi che questa è assorbita da una scienza più vasta, l'antropologia, oggi che il progresso delle scienze spiega naturalmente molti fenomeni che Rosmini spiegava con ragionamenti astratti, tutta quell'ideologia non ha più valore. Su tutto quell'edifizio è un tentativo metafisico, una formola: — astraete dall'individuo, rimane la specie; astraete dalla specie, rimane il genere; astraete dal genere, rimane l'essere.

E questo può essere non necessario; bisogna andare fino alla necessità, alla possibilità, o, come si diceva, all'idea dell'essere È qui che Rosmini crede trovare il *primo* filosofico, nell'*idea dell' essere* e nell'*essere possibile.*

Vi trovate in un campo astratto: *essere* è una forma del nostro spirito senza esistenza al di fuori; come dall'astratto si salta alla vita, all'*esistente* di Gioberti? Hegel gitta lì in mezzo il divenire, Gioberti il creare, Rosmini rimane fortificato all'*essere*; la sua ideologia è un tessuto di proposizioni logiche senza corrispondenza nella realtà.

Vi dirò una mia impressione. Quando leggo Rosmini, mi pare sia un successore immediato degli scolastici e filosofi del secolo XVI. Per lui come non fossero stati i due secoli posteriori, tanto è vicino, nel formare argomenti e deduzioni, al modo di filosofare scolastico.

Il libro del Rosmini nella parte letteraria — così impor-

tante per l'efficacia che dà alla dottrina — può considerarsi di poco utile o di poco male, secondo le opinioni; non mai efficace. Due qualità ne rendono difficile ed ingrata la lettura: è secco ed acuto al tempo stesso, così acuto che tiene il cervello in continua tensione a seguire le sottili fila della sua logica, tanto secco che non dà tregua e riposo da ristorare le forze intellettuali. Non potete seguirne la lettura a lungo, senza stanchezza.

Dico questo per venire alla parte efficace dei suoi scritti, alla sua riforma. Come Rosmini da filosofo si trasformò in uomo politico? Come sotto il pensatore sorse l'uomo di azione? Non è domanda oziosa; il carattere della scuola lombarda è stato sempre di rimanere fuori del campo dell'azione, come fu dello stesso Rosmini ne' primi suoi anni. Che era avvenuto di nuovo, che lo eccitò a cercare il modo di rigenerare la Chiesa e l'Italia?

Manzoni terminò i *Promessi Sposi* nel 1827, lo stesso anno che morì Foscolo. Seguì il 1830 con avvenimenti che suscitarono tante speranze e costrinsero anche il giovane Ferdinando a far il liberale. La rivoluzione in Francia trasse come conseguenza la rivoluzione nel Belgio e una sommossa in mezza Italia, capo quel Luigi Bonaparte che poi fu imperatore: — sommossa diretta non tanto contro i principi, quanto contro lo Stato pontificio. Intanto Rosmini era in una villa del Padovano, e là, mentre gli altri si battevano, egli fantasticava e pensava. Là si formò quel primo germe che lo portò a dettare tutto un programma politico. Scrisse le *Cinque piaghe* della Chiesa. L'avevano contro lo Stato pontificio, ed egli cercò modo di riformarlo, applicando il principio stesso della letteratura manzoniana; ricondurre la Chiesa alla sua purezza primitiva.

Gli avvenimenti cambiarono; vennero proscrizioni, carceri, esili. Rosmini mise in serbo il libro e non se ne parlò più. Nel 46 morì l'abborrito Gregorio, sorgeva una nuova stella, Pio IX, intorno a lui gl'Italiani si serravano come intorno a papa liberale; Rosmini attendeva la riforma da un papa

e disse: ecco l'uomo. Il libro fu pubblicato a Napoli in mezzo alla agitazione del 48 (1). Nè contento di questo, poichè tutti gridavano costituzione da Torino a Napoli, egli scrisse un libro sul migliore statuto secondo la giustizia sociale (2). Si anelava all'unità nazionale, ed egli dettò un piccolo discorso sull'unità italiana (3). — Ecco tutta l'attività intellettuale di Rosmini intorno alle rigenerazione della Chiesa e dell'Italia.

Quale successo ebbe questo libro? Immediatamente, nessuno. I liberali alzarono le spalle, erano troppo innanzi colle idee, credevano vedervi un ritorno al Medio-evo.— Per darvi un saggio del modo come lo ricevettero i clericali, ricorderò che un prelato romano disse: Rosmini ha sbagliato, le piaghe della Chiesa non sono cinque ma sei, e la sesta è Rosmini. Erano tempi di azione, le idee andavano innanzi o retrocedevano con violenza, come suole avvenire. Pure quel libro esercitò grande influenza, specialmente in quel partito liberale detto neo-guelfo o neo-cattolico, che ripone nel cattolicismo riformato la pietra angolare del nuovo edifizio nazionale. Quelle idee, trasformate a poco a poco, elaborate in altra forma, vivono ancora; alcuna si è anche affacciata in parlamento, ed è oggi bandiera d'un partito politico. Non è dunque un libro di cui si possa fare un cenno e passare innanzi, come di qualche cosa sparita appena comparsa: fissa il punto di partenza d'un indirizzo politico.

Un pensatore come Rosmini, quando prende la penna, non si perde ne' particolari, ha un disegno, uno scopo. Quale scopo? Ricostituire il papato nell'antico potere, dargli il primato su tutte le chiese cristiane e col primato della Chiesa ricostituire il primato italiano su tutte le genti cattoliche. C'è già quell'idea del Primato svolta dopo con tanto splendore.

Or questo concetto è uscito tutto armato dal cervello di

---

(1) *Le cinque piaghe di Santa Chiesa*, Napoli, 1848. La prefazione è del 1832.

(2) *La costituzione secondo la giustizia sociale*, Firenze, 1848.

(3) *Sull'unità d'Italia* (in appendice allo scritto precedente).

Rosmini? In tal caso sarebbe arbitrario, non ce ne cureremmo. Ma no, se guardiamo la storia d'Italia, troviamo la storia di questa idea, di cui primo eloquente e appassionato interprete fu il celebre Campanella; il quale anche cercava il primato d'Italia in quello della Chiesa ed il primato della Chiesa in quello del papato (1). La troviamo nella propaganda reazionaria che seguì il Concilio di Trento: era l'argomento rettorico de' gesuiti e di tutti coloro che ragionavano in quel senso; anche oggi ne troviamo orma negli scrittori e ne' giornali clericali. — Si diceva agl' Italiani: avete perduto la nazionalità e l' indipendenza, siete servi della Spagna, dell'Austria, della Francia, non avete più la civiltà d'una volta, siete popolo decaduto. Ma consolatevi e pensate che, poichè il papa è in Italia, se il papato è potente, questo potere si riflette sulla terra ove risiede; avvezzatevi a considerarvi non come popolo italiano ma come il primo dei popoli cattolici. Avete di che rallegrarvi: guardate le vittorie del cattolicismo su' turchi, su' riformati. — Potete anche da ciò comprendere quella letteratura che seguì il Concilio di Trento; Torquato Tasso scrisse la *Gerusalemme* dove il motivo non è italiano, è cattolico; il Chiabrera, il Filicaia, gli altri poeti, celebravano le vittorie sui turchi, la difesa di Vienna, come se l'Italia fosse stata il cattolicismo.

Ma un sentimento, per qualche tempo potente in un popolo, a lungo andare perde l'efficacia se non trova riscontro nella realtà.

Quel papato, come più va innanzi, più perde potere, rimane alla mercè della protezione straniera, all'ultimo si riduce alla difesa d'un palmo di terra e ad ingrandire nepoti e parenti. E Campanella immaginava farne l'arbitro di Europa!

E poi, un altro sentimento si faceva strada: se anche un

---

(1) Vedi su questo modo di considerare il Campanella — non del tutto conforme ai risultati ultimi degli studii — la *Storia della letteratura*, II, 262-284; e cfr. Croce, *Intorno al comunismo di T. Campanella*, Napoli, 1895, pp. 23-26.

popolo per qualche tempo rimane inerte, quando non è interamente morto, risorge in lui il sentimento dell'umiliazione. Gli Italiani un tempo si consolavano dicendo: siamo figli di Bruto e di Catone. Poi dissero: abbiamo il papato, siamo alla testa dell' Europa. Anche oggi si sente ripetere quel verso: *Regina tornerai la terza volta*; e la stessa idea è nutrita anche da uomini molto savii, lo stesso sentimento rimane in fondo al loro cuore. Però sorse man mano un altro pensiero: quando la realtà era sì contraria alle aspirazioni, ed il popolo italiano che doveva essere a capo del mondo non era neppure capo di sè, era naturale si dicesse: pensiamo prima ad essere noi nazione e nazione libera, e quando ci saremo formati, allora sarà il caso di vedere se avremo destini più splendidi, più bello avvenire.

È un pensiero più serio, che ha prodotto la reazione del sentimento nazionale contro il sentimento cattolico o cosmopolita, ed ha portato l' Italia al punto in cui si trova.

Rosmini nel secolo XIX, quando il sentimento nazionale s' è sviluppato con la sete della libertà politica, ed il papato è ridotto all' ultima debolezza, sicchè i rivoluzionari di Romagna puntano le armi contro di esso; quando la Chiesa è interamente scaduta nella opinione, non riverita, considerata corrotta e degenerata, — Rosmini, dunque, ripiglia la bandiera di Campanella, un grande papato con una grande Italia.

Nondimeno egli tiene conto delle mutate condizioni, altrimenti sarebbe un volgare utopista. Si accorge che l' Italia non è più quella del secolo XVI, che c' è già il sentimento nazionale, che la Chiesa è decaduta. Se la sua idea è antica, il disegno è nuovo; tenendo conto di nuovi fatti, cerca raggiungere l' antico scopo con nuovi mezzi. Riformare la Chiesa in modo che sia riverita e rispettata, fare del papato non un ostacolo all' indipendenza ed alla libertà, ma una leva, sì che si aiutino l' uno con le altre, conciliare i nuovi fatti con gli antichi fini, ecco il problema che si propone Rosmini: quel problema che oggi diciamo della *conciliazione*. — Vediamolo, ora, por mano all' opera.

Base è la riforma della Chiesa, la quale, così com'è, non può stare. Ciò che in Manzoni era vaga idea, in Rosmini piglia corpo, si applica alla società vivente. Ma, prima di parlare della riforma, in quell'anima pia e religiosa sorge uno scrupolo. Riformare! Ma significa che nella Chiesa c'è qualcosa di cattivo; ed è permesso ad un cattolico dirlo? Non è temerità se la Chiesa è da Dio? E premette un capitolo, quasi introduzione, importante perchè fa comprendere lo spirito con cui è concepita la riforma. — Perchè no? egli si dice.

I santi padri, i più grandi mistici del medio evo, santa Caterina, santa Teresa, sono illustri per aver tuonato contro que' mali con la stessa eloquenza con cui Dante li flagellava in poesia. Parecchi papi non riconobbero, non tentarono fare sparire que' mali, specialmente Paolo III? Che sono i concilii se non riforme della Chiesa? Dunque, non è temerità seguire l'esempio di tanti illustri, ed io non esco dall'ortodossia.

Ma Rosmini è filosofo, non si contenta di questi esempi, e se per cautela ogni cosa che dice la circonda di testi di santi padri, di teologi, di scolastici per darle efficacia, si domanda poi: è permesso credere che nella Chiesa ci sono vizii o, come dice lui, piaghe? E qui per difendere la sua ortodossia e dimostrare che i suoi concetti non sono eretici, delinea una filosofia della storia in poche parole.

Se guardate come procede l'umanità, vedete due periodi nella vita di tutte le società umane, un periodo di marcia, uno di stazione; nel primo una società si organizza, cammina; nell'altro, raggiunta l'idea che le ha dato la spinta, quella società si riposa. Il quale riposo, a poco a poco, diviene stagnazione, una nuova idea non si affaccia; pure la vita è necessaria: ecco succedere la crisi, la dissoluzione; l'idea che ha dominato fin' allora è combattuta nei suoi eccessi, ne nasce una nuova e perciò altro organismo, altro cammino e poi nuovamente sosta e dissoluzione.

Ora, dice il Rosmini, la Chiesa anch'essa ha la sua storia, fatta da uomini, e gli uomini hanno le loro debolezze: questa storia, nella parte umana, soggiace a tutte le modifica-

zioni cui soggiacciono le altre storie. Essenzialmente, è istituzione divina, serba il divino disegno con cui fu concepita. È dunque sempre la stessa nella sua essenza, ha l'assistenza continua del cielo, ha l'immortalità. Le società umane sorgono, si sviluppano, periscono: la Chiesa non può perire perchè non può perire il pensiero divino. Se la mia riforma riguardasse l'essenza della Chiesa, il dogma, il disegno divino, sarei eretico, farei atto di cattivo cattolico; ma non intendo riformare la Chiesa se non nella parte umana, intendo modificare l'esistenza accidentale, e credo mio dovere di vedere i mali ed indicare i rimedi.

Dopo questo prologo, sentendosi sicuro da accuse di eresia, e persuaso ch'egli non vuol mutare la base della Chiesa, comincia il libro, — la riforma.

Ogni riforma deve avere una idea sviluppata in singole parti. Le cinque piaghe sono cose accozzate senza disegno? E se disegno c'è, qual'è? Egli non lo dice; ma chi legge con spirito filosofico, trova subito il concetto generale che spiega le parti del suo lavoro. Chiesa, — pensa il Rosmini — non è il papa, non i cardinali, nè i vescovi, nemmeno tutto il clero; nel senso primitivo e vero è la comunione di tutt'i fedeli. Non è solo un centro che toglie vita alla periferia, ma tutto il circolo vivente dove i raggi portano vita alla periferia.

E tale era la Chiesa primitiva vagheggiata da Manzoni e dagli altri della scuola lombarda. In essa il popolo non è spettatore, partecipa alla vita della Chiesa, esso paga, esso amministra, nomina il parroco e il curato, scegliendo uomini conosciuti nella circoscrizione o diocesi, in cui può avere confidenza; — i vescovi non sono estranei al popolo, al popolo rendono conto delle loro azioni, lo istruiscono personalmente. — Vi sono adunanze ove clero e popolo si affratellano. Spezzate un po' questo circolo ed avete una Chiesa astratta, destinata a morire, non la Chiesa vivente. Togliete il popolo e poi anche il basso clero, concentratela ne' vescovi, ne' cardinali, nel papa, — e l'unità è scissa, distrutta.

Stabilito questo concetto, il Rosmini considera la Chiesa qual'è nel secolo XIX. E dice: guardatela: il popolo, perchè non capisce la lingua latina, — ed i riti sono in latino — rimane spettatore inintelligente; e quando talvolta prende parte alle cerimonie del culto, non comprende neppure il significato della sua partecipazione. Dunque esso è spogliato di diritti e di doveri, rimane estraneo alla Chiesa. Il basso clero è ridotto quasi alle stesse condizioni del popolo, con tutt' i doveri, senza diritti, deve ubbidire passivamente a quel che viene dall'alto. I vescovi, anticamente si scrivevano fra loro, si visitavano, si univano ne' concilii provinciali, si mettevano d'accordo. Ora sono divisi in tante nazioni, perdono il sentimento della comunione gli uni con gli altri, non sono conosciuti nella diocesi: è un' oligarchia artificiale. — Scisso il popolo, scisso il basso clero, scissi i vescovi, che chiesa è mai questa?

Rosmini ha messo il dito sulla piaga. Egli vuol ricostituire la Chiesa vivente, ristabilire la comunione de' fedeli, fare come si è fatto nelle società civili dove al potere assoluto s'è sostituito il costituzionale, creare un elettorato religioso come l'elettorato politico: su entrambi splenderebbe, quasi stella polare, il papato.

Il concetto è bello, non destinato a perire. E il Rosmini ha piena fede che quelle riforme debbano essere fatte da un papa, il quale consenta a non essere più sovrano assoluto.

Era questo il concetto di que' tempi: tutt'i liberali, come avviene quando si ha coscienza della propria debolezza, aspettavano le riforme civili da' principi. Anche la nostra costituzione è *octroyée,* direbbero i Francesi, dal principe; e Rosmini credeva che la riforma religiosa dovesse esser fatta da un papa. Era anche questa la speranza di Campanella, che ebbe in risposta il carcere e la tortura. Rosmini ebbe in risposta: tu sei la sesta piaga della Chiesa!

Ora importa vedere, posti questi grandi e nobili concetti, come Rosmini cerchi realizzarli.

LEZIONE XVIII.

ANTONIO ROSMINI.

(*Fine*)

Il metodo d'esposizione del Rosmini — Sua temperanza e freddezza — Analisi d'un suo periodo — Le piaghe della Chiesa — Particolari della riforma — La separazione dello spirituale e del temporale. La Chiesa e la verità — La costituzione della Chiesa — Base liberale e fine oligarchico — La destra e la sinistra nella questione della Chiesa, e posizione presa dal Rosmini — Esame dello scritto sulla *Costituzione Sociale* — Esame del Discorso sull' *Unità d' Italia* — Poca efficacia esercitata dal pensiero del Rosmini.

Fissammo l'idea fondamentale onde procede la riforma di Antonio Rosmini. Il fine è la ristorazione del papato nella sua antica potenza, e insieme col primato papale, il primato d'Italia, come prima potenza cattolica. Base della riforma è la ristaurazione della Chiesa primitiva, sostituita alla Chiesa attuale scissa in sè stessa, della Chiesa vivente, dove tutt'i membri sono spettatori ed artefici.

Vediamo come Rosmini applica quest'idea. Trattandosi di riforma, trovate una distinzione naturale nel libro: da una parte l'esposizione de' mali, dall'altra quella de' rimedi; una parte, diciam così, negativa, polemica; un'altra affermativa. Voi che ricordate come tuona Dante contro i mali della Chiesa, voi che ricordate come il Sarpi con quel suo stile

preciso e tagliente li anatomizza, la magniloquente maniera con cui ne parla il Campanella, il piglio ironico di Pietro Giannone quando oppone la Chiesa primitiva alla presente; — vi attendete in Rosmini qualche movimento corrispondente alle tendenze del secolo XIX nell' esposizione, sia dei mali, sia dei rimedii. Se vi attendete questo, disingannatevi, perchè, come vi accennai, avete innanzi un libro arido come di uomo che tratti una tesi filosofica, alto sulle passioni umane, che non voglia fare impressione su altri nè riceva impressioni egli stesso.

Questo è non solo per la natura dello scrittore, ma per le stesse condizioni in cui concepiva quella riforma. Come scrittore, il Rosmini difetta di fantasia e di calore; è analitico, minuto più che sintetico. Non già che gli manchi rigore di sintesi, all'ultimo sa raccogliere le sparse fila in una conchiusione ;ma prima di giungere a quel punto, vi trovate in un grande sminuzzamento di casi, di regole, di citazioni e di testi che producono ingombro e stanchezza.

Ma, oltre questo carattere proprio del Rosmini, sono da notare le condizioni stesse nelle quali concepiva la riforma. Era il 1832. Mazzini era già potente, la sommossa contro lo Stato pontificio fu opera principalmente della Giovane Italia, che, fin d'allora, mirava innanzi e voleva l' unità italiana e la libertà più nella Chiesa che della Chiesa. Le idee precorrevano il Rosmini, e nondimeno egli intendeva che un papa ed i vescovi fossero gl' iniziatori della riforma.

Ora, si concepisce Lamennais quando sfolgora nella sua eloquenza, perchè si volge al popolo su cui vuol fare impressione, e da cui attende l' iniziativa. Ma il Rosmini, volgendosi al papa ed anche ai principi, non solo non si sforza di essere eloquente od oratorio, ma toglie tutte le punte ai suoi pensieri, ad idee relativamente ardite dà forma moderata e, sopra tutto, molto ortodossa, come uomo che sia su un precipizio, con pericolo di cadere giù e che vada riguardoso, passo passo. Scrive con calma perfetta, accompagnato sempre con testi di santi padri, della Bibbia, di dottori della

Chiesa, quasi volendo chiamare a sostegno del suo tentativo per evitare la taccia di temerario, ciò che la Chiesa ha avuto di più eminente. Questo vi spiega lo stile didascalico, più che eloquente, del Rosmini; non è un oratore, è un filosofo che fa appello all'intelligenza, mettendosi in guardia contro ogni moto d'immaginazione e di sentimento.

Di più, il Rosmini temeva sopra tutto di essere dichiarato eretico. Il Lamennais, come sapete, fu scomunicato. Il Rosmini, che tentava una riforma, colpito da scomunica, falliva lo scopo. Si volgeva ai principi, al papa, perciò la sua preoccupazione è d'indicare i mali e i rimedii, ma trovando insieme circostanze che possano assolvere se non la Chiesa umana, almeno il Redentore, la Provvidenza che, secondo lui, assiste continuamente la Chiesa.

Per esempio, l'invasione dei barbari cancella la civiltà antica e gitta per secoli l'Europa nell'ignoranza. Dopo, la barbarie distrugge finanche il latino, stabilisce la feudalità. Viene un tempo in cui preti e vescovi corrotti si servono della religione come mezzo per fini temporali. — Cose grosse a dirle ne' limiti in cui si chiude il Rosmini, che si dirige al papa. È bisogna vedere come tormenta sè stesso per giustificare la Provvidenza. — Come mai, si potrebbe domandare, la Provvidenza ha potuto permettere il trionfo della barbarie, la distruzione della civiltà antica? Ed egli trova il fatto conforme al disegno della Provvidenza, perchè questa voleva distruggere la società pagana, fondarne una nuova: i barbari, senza saperlo, furono suo strumento. Qualche cosa di più grave è che i chierici corrotti si dettero alle cure temporali, cui fecero servire lo spirituale. — Ma la Provvidenza, permettendo ciò, ebbe un mezzo perchè si diffondessero le idee evangeliche anche nei più umili strati della società. Un vescovo che insieme era principe, con tanta potenza sui sudditi, giovava assaissimo a questo scopo.

Tutto ciò vi mostra le preoccupazioni dello scrittore, e come alla freddezza della sua natura si aggiunga una freddezza calcolata. Ma, per non rimanere nel generale, scelgo

uno dei più bei brani del suo libro, là dove parla contro i libri pedanteschi che allora usavansi nei seminarii. Ed anche oggi, non solo nei seminarii, ma anche nelle scuole laiche, sono libri che, invece d'istruire, demoralizzano i giovani e li disgustano dello studio. Questo tema fu trattato con molta vivacità da Alfieri nella sua vita, con molta eloquenza dal Sismondi negli ultimi capitoli della sua storia (1). Rosmini esprime la stessa idea: quei libri, non che istruire ed educare, generano odio mortale contro i libri, contro lo studio, contro i maestri, e contro le verità stesse che quelli possono contenere. Ecco com'egli scrive:

« Vi sono libri minuti e parziali, opere individuali, dove l'immensa verità non comparisce che minuzzata, e in quella forma, in che una menticina l'ha potuto abbracciare; e dove all'autore, spossato nella fatica del partorirla, non è restato vigore d'imprimere al libro altro sentimento che quello del suo travaglio; altra vita che quella di uno che sviene: libri a che il genere umano uscito degli anni della minorità fanciullesca volge per sempre le spalle, poichè non vi trova sè stesso, nè i suoi pensieri, nè i suoi affetti, e a cui tuttavia si condanna barbaramente e ostinatamente la gioventù, che pur col senso naturale li ripudia, e che bene spesso, per un bisogno di cangiarli in migliori, cade nella seduzione de' libri corrompitori, o acquista un'avversione decisa agli studi, o da lungo patir violenza nello stringimento delle scuole prende un odio occulto, profondo, che dura quanto la vita, contro i maestri, i superiori tutti, i libri e le verità stesse in quei libri contenute: sì, un odio, dico, non bene spiegato talora, ma che lavora di continuo sotto altre forme da quelle di odio; che si veste di tutt'i pretesti; che ove si spieghi, è di maraviglia a colui stesso che lo ha in sè, perocchè non sapea d'averlo e non se ne sa rendere la ragione, e che ha tutto l'aspetto di empietà,

(1) La stessa menzione del Sismondi nell'*Ultimo dei puristi* (*Saggi critici*, p. 523).

o di brutale ingratitudine verso i precettori, per altro buoni, e che hanno profuse tante cure, tante parole, e tanto amore verso i loro discepoli ».

È un solo periodo dove precipitano tante idee accessorie di una sola principale, che è: libri siffatti generano odio contro i libri e contro le verità che essi contengono Certo, tutto questo non può essere scritto che da un ingegno non comune: c'è una fina analisi, degna d'un psicologo come il Rosmini, dell'odio contro i libri che non pare odio e quando si manifesta fa maravigliare quello stesso che lo nutre senza saperlo; del modo come quest'odio nasce, piglia forma, si spiega C'è del talento analitico di Manzoni. Ma, pure, che cosa rende pesante il periodo? Rosmini aveva innanzi un'idea, se non volgare, comune; ma la concepisce lì, in quel punto che il suo cervello è in moto; e ciò si vede in alcune forme originali venute fuori nel calore della concezione, come: « l'autore spossato nella fatica del partorire », — « non altra vita che quella di uno che sviene ». Ma è faticoso a leggere specialmente per l'ingombro d'idee gettate lì alla rinfusa, le quali, dopo, è assai difficile ritenere così come l'autore le ha distribuite. C'è grande sminuzzamento, soverchia analisi di tutt'i fatti che possono accadere, la quale vi allontana dall'idea principale. L'analisi dell'odio, comunque bella, è appiccicata in coda al periodo; e l'importante non è mostrare l'odio ma porre in rilievo il fenomeno prodotto da quella specie di libri, volgere l'indignazione contro i pedanti, le *menticine* che pervertono i giovani. Esprimere il fenomeno sminuzzandolo a quel modo, con l'indicazione fredda di tutt'i particolari, come di un fenomeno ordinario, toglie ogni movimento di fantasia e di affetto: avete innanzi una pura esposizione di verità che non producono impressione sullo spirito. Eppure vi ho citato uno dei brani più belli.

Inutile dire che, se, nell'esprimere i mali, Rosmini è rispettoso e guardingo, nell'indicare i rimedi è avviluppato, confuso, come uno che stia fra le spine, che non può dir chiaro il suo pensiero, in mezzo a tanti interessi cozzanti.

Ma lasciamo lo scrittore e guardiamo il riformatore. Cinque piaghe! Perchè non otto, non dieci? Bene, mettendo questo da parte, per farvi gustare il Rosmini, voglio indicare la vera piaga della Chiesa, quella che è fondamento e principio di tutte le altre. Non farò che premettere quello che l'autore scrive all'ultimo, come conchiusione, per non farvi rimanere in mezzo a mille minuterie di particolari.

Questa piaga, additata sin dai tempi di Dante e di Santa Caterina, che ha avuto eco ne' secoli successivi, oggetto di molti provvedimenti dei governi quando essi ne hanno avuto occasione, venuta fino a noi nel verso di Dante:

In cui usa avarizia il suo soverchio,

è la mondanità. La Chiesa è in essenza spirito, il *temporale* non le appartiene; però fin dal medio evo essa entrò nel temporale come potere feudale laico, fe' servire lo spirito al corpo, lo spirituale a fini materiali. Rosmini analizza questa idea e le dà una forma storica.

C'è una grande idea — egli dice — che appartiene alla Chiesa: l'unità organica, la società considerata come un tutto vivente. E ce n'è un'altra che appartiene alla società laica: l'individualismo, l'uomo libero e padrone di sè. Gli storici affermano che i Germani portarono questa seconda idea nelle società che essi invasero, e gli scrittori tedeschi vantano che la loro nazione oppose al *cesarismo,* al potere collettivo, il principio d'individualismo, secondo cui i barbari si ordinarono, creando il signore coi suoi vassalli intorno, stabilendo la società feudale. Quest'istituzione penetrò nella Chiesa; preti e vescovi, capi spirituali, divennero signori, i fedeli che dimoravano nelle loro terre furono vassalli. Il feudalismo, piaga della società civile, fu anche piaga della società religiosa.

Come da questa piaga nascano le altre cinque, è facile vedere. Quando tra i preti e i fedeli si formarono relazioni di signori e vassalli, la Chiesa, che prima era un sol corpo

vivente, con relazioni di padre e figli, divenne unione di signori e vassalli: giù il popolo, su l'oligarchia, il papa stesso divenuto re; la Chiesa si disgregò.

Allora il vescovo, dovendo attendere a cure temporali, dovè abbandonare la cura de' fedeli al basso clero, e fu questa la seconda piaga. Poi, ciascun vescovo si chiuse nel suo piccolo territorio; le relazioni fra l'uno e l'altro vescovo furono rotte; di una Chiesa unica si formarono tante Chiese nazionali. E poichè i vescovi, divenuti feudatari, erano in certo modo soggetti a' principi, la Chiesa cadde in servitù del potere laico, perdè i suoi diritti.

I beni stessi di essa erano feudi, ed i principi finirono col mettervi le mani; quindi servitù di persone e di beni. Così una sola piaga, il feudalismo, produsse tutte le altre.

« Sì — dice il Rosmini — il feudalismo fu l'unica, o certo la principalissima fonte di tutti i mali; perocchè essendo egli un sistema misto di signoria profana e barbara, e insieme di servitù e vassallaggio a' principi temporali: in quant'è signoria, egli divise il clero dal popolo (piaga I), e spezzò in due parti, che chiamaronsi ingiuriosamente alto e basso clero, sostituendo alla relazione di padre e figlio che l'annodava, quella di signore e suddito che lo disnoda: onde la negletta educazione del chiericato (piaga II), e quindi ancora entrata la divisione nell'alto clero, cioè ne' vescovi fra di loro, dimentichi della fraternità, memori della gelosia signorile sì per proprio conto che pel conto del principe al cui vassallaggio appartenevano, rimanendo così ciascun vescovo e separato dal popolo, e sequestrato dall'intero episcopato (piaga III): in quant'è poi servitù, il feudalismo, assoggettati i vescovi personalmente al signore temporale come fedeli e uomini suoi, incatenò ignominiosamente la Chiesa con tutte le cose sue al carro del laicale potere che la trascinò per tutte quelle balze e precipizi, nelle quali esso, in suo corso irregolare e fallace, va sovente rompendosi e inabissandosi, e dopo mille avvilimenti e mille sciagure, spoglia a man salva dei ricevuti dominii, ella trovasi

così sfinita di forze da non saper pure conservare e difendere a sè stessa la nominazione de' proprii pastori (piaga IV)».

Quali sono i rimedi? La risposta è facile: se il male è il potere temporale con i beni annessivi, il rimedio è nel rinunciare a quel potere, a quei beni. — Ed è la risposta che tutti hanno fatta, specialmente il potere laico ogni volta che ha messo mano sui beni ecclesiastici. Non è uscita dal cervello di Rosmini; ma il suo maggior merito è di aver riferito con la sua voce di filosofo cattolico pio e credente ciò che da Dante in poi è stato il desiderio di tanti. Ha egli il coraggio di ricordare alla Chiesa il grido sublime di Pasquale III papa che, infastidito da quei beni temporali i quali lo tenevano legato e sottoposto al potere laico, pronunziò il gran motto: rinunziamo a' feudi, — grido simile a quello della nobiltà francese quando rinunziò ai suoi titoli e alle sue proprietà.

Ma poichè Rosmini vuole che il papa e i vescovi facciano la riforma, può dir loro: lasciate i vostri beni, il potere temporale, e così la Chiesa tornerà grande? Lamennais l' ha detto; ma era un apostolo il quale si volgeva al popolo: Rosmini, che si volge agl' interessati, non può dirlo.

E poi, mettiamoci nella vita pratica e vedremo la ragione che rende Rosmini così discreto. Può il capo della Chiesa, possono i vescovi rinunziare ai beni? Certo, lo potrebbero quando fossero riformati, quando nella Chiesa penetrasse tale nuovo spirito di religione e di carità che potessero senza dolersi fare la loro offerta sull' altare della fede. — Pretendere da essi ciò che farebbero solo dopo la riforma, come principio di essa riforma, è un circolo vizioso, è mettere prima ciò che non può essere se non risultato. Rosmini, dunque, non insinua la rinunzia immediata alle ricchezze e al temporale; cerca un altro mezzo per la riforma presente.

Poichè l' ingerenza de' laici nelle cose spirituali, de' chierici nelle temporali produce tanti danni, ebbene, separazione e quindi conciliazione. A Cesare quel ch' è di Cesare, a Dio quel ch' è di Dio. La guerra è appunto in questa doppia in-

gerenza; togliamola, separiamo con giusti confini i due campi e si avrà la conciliazione, espressa in una formula diventata ora luogo comune: separazione della Chiesa dallo Stato. Risultato sarà ciò ch'è espresso in altra formola la quale ha fatto il giro del mondo cattolico: libertà della Chiesa. Il giorno in cui voi separerete i due poteri, da una parte la Chiesa riacquisterà la sua libertà d'azione, dall'altra lo Stato riacquisterà la sua; avrete libera Chiesa e libero Stato, ciò che poi divenne il motto di Montalembert e che fu formulato da Cavour in Parlamento: libera Chiesa in libero Stato.

Non vi spaventate — dice Rosmini — di quello che perdete; quel che acquisterete sarà assai più, e vi compenserà a sufficienza.

E qui ha un curioso argomento: — gli Stati antichi erano pagani e quindi assoluti, i moderni sono cristiani e quindi costituzionali. Una volta uscitagli questa parola, la ripiglia subito e: non crediate ch'io adoperi il vocabolo *costituzionale* in senso moderno; intendo che tutti gli Stati moderni hanno per base una costituzione divina, il vangelo, e quando i principi non la rispettano, la Chiesa ha il diritto di deporli, di sciogliere i fedeli dall'obbligo del giuramento. Così il papa diventa arbitro de' principi e si riserba ne' casi estremi l'arma di Gregorio VII.

E poi, che è questa Chiesa dirimpetto alla scienza? dirimpetto allo stato della coltura? E Rosmini risponde: non c'è verità contro la verità, la verità è nella Chiesa, ogni altra non vale che come parte di questa; la scienza e la coltura devono entrare in quel circolo; vera regina delle scienze non è la metafisica ma la teologia.

Or se la Chiesa è separata da tutto ciò ch'è temporale e può venir tempo in cui riacquisterebbe efficacia sulla società civile, sulla coltura, sulla scienza, — questo deve far paura? No, risponde il Rosmini, perchè, avendo rinunziato all'appoggio del braccio temporale, essa non avrà forza materiale, le sue armi saranno le encicliche, le pastorali, la confessione, le prediche, l'istruzione, l'educazione. L'opinione sarà la sua

forza. Il giorno in cui, riformando la Chiesa, la si renderà accetta all'opinione, essa riavrà sulle moltitudini l'influenza perduta e la sua forza sarà tutta morale. — Oggi un partito politico ammette queste idee come progresso, vuole lotta di principii fra la Chiesa e la società moderna.

Oggi, continua il Rosmini, la Chiesa ha l'appoggio del potere temporale, ma ha perduto l'opinione pubblica; i vescovi sono strumenti del principe, non più un potere indipendente fra principe e popolo: il popolo considera il vescovo come un magistrato, un generale dipendente dal principe. Togliete siffatta dipendenza, fate che tutti credano alla libertà dei vescovi, de' cardinali, de' legati, e questi acquisteranno ben altra forza sul popolo.

Ma per raggiungere questo potere sull'opinione, è necessario che la Chiesa si riformi, e invece di essere ristretta nel papa, nei cardinali e ne' vescovi, si metta in contatto diretto col popolo e diventi tutta la comunione religiosa de' fedeli. — Ecco come il regime costituzionale e la democrazia entrano nella riforma di Rosmini. — Vuole che mettendosi in contatto col popolo, dandogli de' diritti e de' doveri, la Chiesa possa essere d'accordo con esso, sì che ne sia afforzato il papato, e s'imponga non più come forza, ma come opinione.

La democrazia ne' grandi riformatori è fine per sè stessa; qui è mezzo per riuscire a quel papato indipendente, di cui fu tipo Gregorio VII. Che concede al popolo Rosmini? Non certi diritti propriamente detti: sono delle concessioni graziose del potere oligarchico.

Il governo ecclesiastico nominerà il vescovo; ma è bene il popolo dia la sua approvazione. Nè il popolo avrà l'amministrazione dei beni della chiesa: questi beni, secondo Rosmini, oggi suscitano tanti scandali perchè non se ne conosce l'amministrazione: ebbene, supponendo la Chiesa riformata, naturalmente si dovrebbe determinare l'uso de' beni, parte pel culto, parte per l'istruzione, parte pe' poveri, e dopo ciò sarebbe bene fare una specie di relazione con cui

si facesse conoscere come sono stati amministrati, una specie di bilancio che si presenterebbe in ogni provincia all'approvazione del popolo, senza che questo entrasse direttamente nell'amministrazione.

Troverete scarse queste concessioni. Se guardate ai tempi in cui scriveva il filosofo, sono concessioni enormi. Come sono sorti gli Stati costituzionali moderni? Da ciò, che i popoli hanno detto: — noi paghiamo le imposte, vogliamo esercitare un controllo sul modo come si adopera il nostro danaro. Così si è aperta la via ai Parlamenti attuali. — Un rosminiano, il Piola, ha detto: poichè si sono tolti i beni alla Chiesa, si discentri quest'amministrazione, costituitene una di laici cattolici che abbiano diritto di vedere che uso si fa de' beni ecclesiastici. — E a questo modo naturalmente si va al governo costituzionale. — Tale idea entrò anche nel capo d'un uomo di Stato, fu proposta in Parlamento e respinta come inopportuna, e oggi che nella legge delle guarentigie è promesso riformare l'amministrazione del fondo del culto, torna a galla per opera di alcuni seguaci di Rosmini.

Ha dunque Rosmini una base liberale — il popolo — e un fine oligarchico — l'episcopato e il papato, rinforzati nel potere da quella base. Non è maraviglia che qui egli si trovi fra una destra e una sinistra. La destra è la Chiesa qual'è al presente, che proclama il sillabo, dichiara il papa infallibile, scomunica chi ha messo la mano su' beni suoi, quelli che han tentato rinnovare la disciplina ed anche la liturgia, cioè quel che Rosmini credè poter riformare, considerandolo come parte accidentale. Provatevi a domandare, a mo' d'esempio, che nella Chiesa si sopprima il latino, — ciò che pure è sì naturale, dovendosi parlare al popolo che non capisce latino, — a chiedere l'abolizione del celibato, e troverete colonna d'ostacolo la Chiesa presente per cui tutto ciò che esiste in essa è inviolabile. Per questa destra Rosmini è un eretico, un rivoluzionario.

E c'è una sinistra. Queste idee che vengono da Dante, son passato per Campanella e fino ai nostri giorni hanno

avuto rappresentanti, sono state fecondate da altri con intenzioni più larghe, in condizioni più libere di quella di Rosmini. La sinistra è Lamennais, e fino a un certo punto Gioberti, quelli che vogliono una Chiesa come la primitiva, la democrazia non come istrumento atto a rialzare e riafforzare la oligarchia, anzi a demolire la parte gerarchica superiore, ad avvicinare la chiesa al popolo: sicchè il personaggio più eminente per questa sinistra, non è il papa, non i cardinali o i vescovi ma *le bon curé* de' francesi, il parroco del villaggio, tanto vicino al popolo. Sostituire il parroco al vescovo desterebbe l'indignazione in Rosmini che chiamerebbe ciò riforma protestante. Una Chiesa così fatta s'è costituita a Ginevra sotto il nome di *vecchi cattolici*, dov'è anche il padre Giacinto; in Prussia si vagheggia quest'idea pur col rimanere nel cattolicismo; in Italia alcuni lavorano per questo indirizzo di rendere democratica la parte superiore, di rialzare e afforzare il popolo nelle istituzioni ecclesiastiche.

Se Rosmini avesse potuto supporre che dal suo libro si sarebbero raccolti simili consigli, si sarebbe fatta la croce. Egli voleva riafforzare l'oligarchia — anche nella società civile. Nel 48 sorsero statuti da ogni parte, egli volle opporsi alle imitazioni dello statuto francese che avrebbero menato alla demagogia, e scrisse un progetto di costituzione, secondo cui la democrazia dovrebbe servire a meglio costituire l'oligarchia. Col voler diroccare ciò che sta sopra — egli dice — e stabilire una forte democrazia, togliesi ogni freno al movimento: andremo di rivoluzione in rivoluzione. Dobbiamo edificare una diga contro la piena. Non si può ricreare la nobiltà e il clero caduti sotto la rivoluzione francese; ma si può trovare qualche altro freno al potere popolare. Innanzi tutto il sovrano sia di diritto divino, non più il primo magistrato d'un popolo: avendo le sue prerogative da Dio, ha diritto di essere rappresentato e di nominare parte de' deputati. — Esiste una profonda disuguaglianza di fortune nella società. Ciò che sembra difetto da

essere corretto, diventa pel nostro filosofo base della costituzione. Divide il corpo elettorale in tre classi: grandi proprietari, piccoli proprietari, nullatenenti, tra i quali ultimi sarebbero compresi anche coloro che avessero coltura ed ingegno, ma non quattrini a sufficienza. I collegi elettorali dovrebbero costituirsi secondo le proprietà. Per esempio, un collegio elettorale dovrebbe rappresentare un milione di capitale e quindi essere costituito da un solo, proprietario d'un milione; un altro da tre o quattro persone e così man mano fino all'unione di molti piccoli proprietari. All'ultimo resterebbero i poveri nullatenenti, senza diritto di entrare nelle faccende politiche, ma che avrebbero la protezione de' tribunali, le agevolazioni del progresso, le concessioni e gli aiuti de' ricchi. È facile capire che con tale costituzione dopo vent'anni avremmo la nobiltà e il clero come nel medio evo.

Ultimo argomento di cui si occupò il Rosmini, fu l'unità nazionale. Per lui quest'unità d'Italia era un sogno, principalmente perchè in Italia è il papa, ed il potere temporale — secondo lui — è necessario alla libertà della Chiesa e del papa. Invece, come molti altri, mossi specialmente dal Gioberti, vuole una lega italica, un grande stato al nord — cacciato lo straniero dal Lombardo-Veneto — e gli altri principi rimasi illesi: la dieta di essi avrebbe avuto a patrono ed arbitro il papa.

Certo, Rosmini ad alcuni più spinti parrà retrivo, ad altri che sono indietro, rivoluzionario. Ma alcune delle sue idee han fatto il loro cammino e devono parerci liberali in confronto, non di quel che siamo e vogliamo divenire, ma di quello che eravamo allora: libertà della Chiesa, separazione della Chiesa dallo Stato, nomina de' vescovi sottomessa al popolo, un principio di governo costituzionale.

Che cosa ha reso questo libro sì poco efficace? Fu tenuto chiuso dal 32 al 46, comparve al 48, fu sommerso nelle vertiginose vicende della rivoluzione; e in mezzo a tanti avvenimenti non si ebbe l'agio di raccogliersi a studiarlo

per cavarne utile frutto. Poca efficacia ebbe sugli animi perchè ciò che vuol essere efficace, dev'essere eloquente, deve venire dal cuore — ed anche con tutto questo, sarebbe efficacia poco durevole quella di un pensiero solitario, non preparato innanzi nell'opinione e nel carattere d'un popolo. Al Rosmini mancò il popolo in cui applicare le sue idee.

Ma intanto, nell'esilio, un altro forte ingegno lavorava allo stesso scopo e ripigliava quella bandiera con ben altra forza — Vincenzo Gioberti, — di cui ora ci occuperemo.

LEZIONE XIX.

Vincenzo Gioberti.

Differenze del gruppo piemontese dal gruppo lombardo — Al quale ultimo appartiene, sebbene piemontese, Silvio Pellico — In Piemonte, il movimento è politico — Condizioni del Piemonte — Vincenzo Gioberti — Primo periodo della sua vita — L'esilio — Influenza del movimento europeo — Fondamento della filosofia del Gioberti — Il *Risorgimento* — Esposizione dell'opera — Condizioni tra le quali nacque — L'errore del *metodo* — La coltura del Gioberti — Qualità del suo ingegno — Il Gioberti come scrittore.

Nel 1832 Antonio Rosmini scriveva intorno alle piaghe della Chiesa; undici anni dopo, nel 1843, Vincenzo Gioberti pubblicava il *Primato*. Nel 1844 videro la luce le *Speranze d'Italia* di Cesare Balbo, e in quel torno, comparve l'opuscolo di Massimo d'Azeglio su' *Casi di Romagna*. In due o tre anni vedete sorgere ed aggrupparsi una nuova scuola che si può chiamare piemontese, evidentemente legata con la lombarda. Entrambe hanno un fondo comune d'idee che si può riassumere così: conciliazione della religione con la civiltà, col mondo moderno.

Ma c'è una differenza. La scuola lombarda rimase puramente letteraria, artistica, romantica e non volse la sua azione a fini politici o sociali.

Un piemontese, Silvio Pellico, appartiene a quella scuola, segue lo stesso indirizzo che Manzoni aveva dato alla letteratura. Silvio Pellico non è piemontese, di quel Piemonte

che si rivelò e si affermò più tardi. Aveva scritto la *Francesca da Rimini* quando fu mandato allo Spielberg, senz'altro delitto che di aver scritto nel *Conciliatore*, non essendo egli uomo di azione. Colà scrisse le *Mie Prigioni*; uscito a libertà si diè, come il Tommaseo ed il Cantù, all'educazione e compose i *Doveri dell'uomo*. Per mostrarvi com'egli abbia la fisonomia della scuola lombarda, eccovi un suo brano: « Il progresso sociale verrà colle virtù domestiche e colla « carità civile, o non verrà in alcun tempo. Lasciamo dun- « que stare le illusioni della politica, facciamo cristiana- « mente quel bene che possiamo, ciascuno nel nostro cir- « colo; preghiamo Dio per tutti e serbiamo il cuore sere- « no, indulgente e forte ».

Invece, nel Piemonte il movimento è sopra tutto politico, l'arte e la letteratura un accessorio. E ciò perchè in Lombardia, sotto il dominio dell'Austria, le idee erano costrette a rimanere nel campo letterario; in Piemonte erano secondate e fecondate dallo stesso governo che se ne voleva servire come di leva per fini dinastici e nazionali.

Se coll'immaginazione ci trasportiamo nel Piemonte di quel tempo, vediamo Carlo Alberto nel 1821, semplice principe di Carignano, unirsi con i carbonari, cospirare con essi per l'indipendenza d'Italia. Le cose andarono male, egli ripudiò i compagni, onde l'immortale ira di Berchet; ma infine quell'atto era la rivelazione del famoso programma piemontese, detto allora per ischerno del *carciofo*, essendo stata politica del Piemonte acquistare le terre finitime poco alla volta, come si mangiano le foglie di un carciofo. Si voleva avere il Lombardo-Veneto e formare uno stato settentrionale che assicurasse l'indipendenza italiana: non si parlava ancora di unità nazionale.

Quel programma era fallito quando l'appoggio gli era venuto da' carbonari, dalla parte liberale della popolazione. Il Piemonte — cioè gli uomini colti che circondavano la dinastia — pensarono di attuarlo con mezzi più sicuri. Ed anche così ridotto, era sempre un programma nazionale. Si pen-

sava non dovesse spiacere al popolo, mirando all'indipendenza dallo straniero, la quale non potendosi conseguire coll'unità, si sarebbe ottenuta stabilendo un forte stato a settentrione.

Non minacciava i principi che sarebbero rimasi ne' loro stati, anzi non avrebbero più subìto l'oltraggio del dominio austriaco. E si credeva dovesse avere il favore del papa perchè anche su lui pesava l'Austria; ed avendo quel programma per base la conciliazione della religione con la civiltà, il papa avrebbe rappresentato gran parte, potendo essere quasi capo spirituale di quell'impresa di cui capo civile e laico sarebbe stato il Piemonte.

I politici piemontesi vollero mettersi all'opera senza aiuto straniero, con le sole forze italiane, assicurando gl'interessi del popolo, de' principi, del papa. Così comprendete come le idee puramente letterarie della scuola lombarda, accettate in Piemonte, vi furono volte a scopo politico.

Nella scuola piemontese s'innalzano tre uomini che rappresentano tre partiti, Vincenzo Gioberti, Cesare Balbo, Massimo d'Azeglio. Il primo apparisce in mezzo a quel nugolo di preti che facevano la corte a Francesco, fratello di Silvio Pellico, finito poi gesuita: già s'era costituito in Piemonte un nucleo di ciò che poi fu chiamato clero liberale. — Scoppiò la rivoluzione in Polonia: ricordate l'immortale resistenza de' polacchi contro la Russia. Gioberti fin d'allora si mostrava buon prete, buon cattolico, ma ardente, appassionato; parlava alto della rivoluzione, non celava i suoi voti per la vittoria de' polacchi; ed anche in ciò si rivelava cattolico, la Polonia essendo cattolica, la Russia scismatica. Francesco Pellico — si racconta — lo esortava a tacere, ed egli parlava sempre in modo da compromettere sè e gli altri: indizio, questo, del suo carattere.

In Piemonte l'aristocrazia era liberale quanto può essere un'aristocrazia, cattolica, istruita. Ad essa appartenevano Cesare Balbo, Massimo d'Azeglio, il conte di Cavour, che la illustrò più tardi. Chi è stato in Piemonte come me, ha ve-

duto quali sentimenti provi un borghese accanto a quell'aristocrazia.

Gioberti era borghese; talvolta si stancava di rimanere in coda, alzava la testa e si poneva di fronte a' nobili con orgoglio. Così in lui al sentimento cattolico e nazionale si unisce un sentimento democratico che lo distingue dal Rosmini, nato in condizioni ben differenti. Esiliato, fu a Parigi, a Bruxelles, dove sentì l'influenza della civiltà europea, e specialmente l'influenza francese e germanica. Il suo orizzonte si allargò: il piccolo prete tutto teologia e cattolicismo, fanatico per la Polonia, altero verso l'aristocrazia, chiuso sin' allora nella stretta atmosfera piemontese, a contatto dell'attività europea s'innalzò, si nobilitò.

Ricordate Manzoni che parte d'Italia tutto Alfieri e Foscolo e Monti, tutto classicismo, e da Parigi torna romantico per l'azione ch'esercitarono sul suo spirito Goethe, M.me de Staël, Chateaubriand. Per Gioberti avviene il contrario: partito dal Piemonte teologo e cattolico, con istinto democratico e liberale, in mezzo al movimento europeo sviluppa le sue forze. — Rosmini, sempre chiuso nell'atmosfera italiana, fu straniero a ciò che avveniva fuori di quella. Gioberti, se fosse rimaso nel suo paese, non so fino a che punto avrebbe potuto rivelarsi.

Ma che era quel movimento che si sviluppò dal 30 al 42, spazio in cui Gioberti si trovò a contatto con esso? Quando Manzoni andò a Parigi, dominava la tendenza teologica, la reazione pura, legittimista. Il movimento era divenuto filosofico; a Schlegel erano succeduti Schelling, Hegel, Cousin: si usciva dalle pure regioni metafisiche, si penetrava nelle questioni politiche e sociali. Augusto Comte già alzava la bandiera del positivismo, Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, ed artisticamente il Sue, trattavano questioni sociali; la scienza pura, astratta cedeva il posto alla scienza applicata. Il movimento era al tempo stesso filosofico, politico, sociale: là dobbiamo rintracciare il posto che spetta al Gioberti.

Prendiamo innanzi tutto il filosofo. Avvolto in quell'atmosfera, cominciò a maturare le sue idee, esposte nei *Prolegomeni*, nell'*Introduzione alla filosofia*, nel *Primato*. Che c'è di europeo? Che vi rimane di quell'attività estranea all'Italia? Che c'è di originale, di suo?

In quel tempo tutta la filosofia, sotto il punto di vista negativo e polemico, aveva un solo colore: era battaglia contro il sensismo, diventò poi lotta contro la stessa psicologia. Principalmente furono segni al bersaglio Locke e Condillac, più tardi si andò fino a Cartesio che diventò il primo peccatore, l'autore della riforma, il padre della filosofia moderna finita al sensismo. Quindi dispregio verso gli psicologi ed i sensisti, guerra accanita a Cartesio ed ai suoi seguaci, vituperati come *empirici*. Capite che questa polemica non si volgeva solo contro la teoria cartesiana, ma anche contro il metodo cartesiano, — cioè contro l'analisi e l'induzione, cui si dà oggi tanto valore, contro l'esperienza e la riflessione sulle cose sperimentate.

Quest'indirizzo polemico domina in Gioberti, sempre accanito contro i sensisti e i psicologi: apre batterie contro Cartesio, come aveva fatto Vico. Tutta questa parte de' suoi scritti, piena di splendore e di bile, era riflesso del movimento europeo.

Se dunque bisogna mettere da banda Cartesio e il *cogito ergo sum*; se tutta la filosofia da lui fino a Condillac non è che la natura e l'uomo emancipati dal soprannaturale e dalla fede, affermati come ragione; se tutto questo deve andar giù, è necessario trovare fuori dell'uomo e della natura la verità necessaria, sostanziale, non relativa al pensiero umano. La reazione contro il naturalismo e l'umanismo, contro la natura e l'uomo separati da ogni elemento soprannaturale, dovea riuscire a fondare qualche cosa al disopra dell'uno e dell'altro, o ciò che si chiamò l'*assoluto*.

Questa fu anche la base della filosofia del Gioberti: un combattere sensisti, psicologi, umanismo puro, tendente a stabilire sull'uomo e sulla natura l'essere ideale, l'assoluto. Ma

qui comincia la divergenza, appare qualche cosa propria del Gioberti che si stacca dalla filosofia europea e da Hegel che allora la dominava. Volendo trovare qualche cosa fuori del pensiero, fuori dell'uomo, che avesse la sua ragione di esistere in sè, — la verità indipendente dallo spirito, l'*obbiettività*, come allora si diceva; la filosofia europea pigliava a base la ragione, non intesa nel senso di Cartesio, ma in senso nuovo. Gioberti prese a fondamento dell'assoluto un'altra facoltà, l'*intuizione*. Per gli uni la ragione era non la facoltà che distingue, divide, analizza, poichè l'analisi era da essi considerata insufficiente; ma una facoltà apposta, la quale riconoscesse che ciò che è nella natura è anche nello spirito, e che le leggi dello spirito sono le leggi medesime della natura. Di qui la celebre identità fra lo spirito e la natura, fra l'essere e il conoscere.

Gioberti respinse questa teoria che menava al panteismo, all'idea assoluta, o, meglio, — e questo è vero — come quella ch'era un umanismo mascherato, l'uomo con la maschera di Dio. Tutto questo negava la sua teologia e fu da lui rigettato, e cercò un'altra base che assicurasse l'esistenza dell'Ente creatore.

Non intendo entrare nel merito di queste quistioni. L'Ente creatore di Gioberti, assicurato dall'intuizione, era stato fino allora verità di fede, non ancora verità filosofica; e la novità in Gioberti è l'aver voluto render filosofico ciò che i santi padri avevano affidato alla fede. Egli stesso dice: sono con sant'Agostino; ma il santo, quando tutti credevano, non ebbe bisogno di filosofare, oggi, in mezzo all'incredulità, bisogna mettere quella formola sotto l'egida della filosofia.

L'Ente creante, che pe' teologi era incomprensibile, è dichiarato da lui comprensibile per mezzo dell'intuizione. Ma lascio lo sviluppo di questa teoria dell'Ente che crea con la sua libera volontà tutto l'esistente: non voglio vedere se quest'ipotesi filosofica diventò poi una tesi; ciò ci menerebbe troppo lontano. Importa invece vedere il cammino di quella mente in relazione con le scuole piemontese e lombarda.

Stabilito che l'uomo è dotato d'intuito, cioè della visione diretta dell'Ente creatore, la quale non vi aggiunge nulla di suo — mentre la ragione vi aggiungeva il raziocinio — e che perciò l'Ente rimane obbiettivo, assoluto; — il Gioberti ha l'illusione che questa filosofia sia nuova e, soprattutto, italiana, anzi privilegio d'Italia. Grida perciò contro gl'imitatori de' forestieri, contro la filosofia forestiera, dimenticando quale influenza essa ebbe su lui e sulla sua dottrina.

E cosa fa? Comincia da un'ipotesi: — Gl'Italiani discendono dagli antichi italo-pelasgi; Pitagora ebbe appunto quella dottrina, a modo suo; imitata poi e allargata da Platone.

Il cattolicismo, che venne dopo, è quella grande facoltà dell'ideale, la visione dell'ente lumeggiata e presentata come centro della civiltà. La riforma è una deviazione, come le sette filosofiche venute dopo, che caddero in grandi errori. Ma l'Italia fu la sola nazione che si tenesse ferma sul terreno del cattolicismo, sul terreno dell'ideale: Bruno, Vico mantennero la tradizione pitagorica. Ma perchè solo l'Italia serbò quella dottrina? Come la provvidenza ha attribuito al Gioberti la missione di diffondere la dottrina stessa — com'egli finì col credere, — così l'Italia ebbe la missione di essere la terra dell'ideale, della sintesi, dell'intuizione chiara e diretta. Perciò essa ebbe il primato con i Romani, poi il primato nel medio evo, e lo riavrà sulle genti europee se sarà fedele alla sua dottrina.

Com'io vi parlo freddamente di queste cose, così freddamente voi le udite: il primo entusiasmo è stato cancellato dagli anni e voi vedete quel che di gratuito e di eccessivo è in tutta questa ipotesi.

Segue l'applicazione, e qui si vede subito il piemontese. Un uomo invasato da quelle idee, che avesse creduto trovare qualche cosa di nuovo, un vero filosofo, avrebbe cercato stabilire la nuova dottrina, e di diffonderla. Parliamoci chiaro: vi ho mostrato che la filosofia giobertiana in gran parte è eco della filosofia europea: ed il nuovo ele-

mento ch'egli crede avere scoperto è il primo versetto della Genesi: *Deus creavit coelum et terram.*

Egli dunque tenne nascosta la parte teorica, pubblicata poi come opera postuma, la *Protologia.* Invece, patriota ardito, uomo politico, piemontese, esule, legato a tutta l'effervescenza d'idee in Italia e fuori, pubblicò il *Primato*, dove la parte filosofica è appena adombrata, e tutto è rivolto all'applicazione, al modo di ricostituire il primato italiano.

Nella ricostituzione del primato italiano Gioberti distingue due epoche; chiamando la prima *Risorgimento*, la seconda *Rinnovamento.* Base della prima è un metodo per cui l'Italia deve uscire dallo stato di servitù; della seconda un metodo per cui l'Italia, liberata, deve rinnovare sè stessa nello spirito, nelle istituzioni, nell'industria, e via di seguito. — La prima parte dell'opera, il *Risorgimento*, fu pubblicata nel 1842, la seconda quando, fallita l'impresa italiana nel 1848, Gioberti andò a Parigi, e là continuò a lavorare, meditando i modi di rinnovare il tentativo.

Il *Risorgimento* ebbe immenso successo in Italia. Non così il *Rinnovamento*, scritto con animo adirato contro il Piemonte, che l'autore accusava di tradimento, contro i principi, che non avevan secondato l'impresa, contro il papa, al quale rimproverava aver disertato la causa italiana: le speranze di libertà erano lontane, l'ingegno di Gioberti era quasi esaurito, il libro non ebbe lo splendore e il calore del *Risorgimento.* Pubblicato come opera postuma, ebbe pochissima influenza: similmente pochi sono che abbiano letto la *Protologia.*

Se la base della filosofia per Gioberti è l'Ente che crea l'esistente, la base della sua politica è il papa rigeneratore d'Italia. Il Dio della filosofia ha riscontro nel papa, rappresentante della divinità in terra.

Innanzi tutto, Gioberti pone che il papa ha avuto da Dio la missione di conservare in terra l'idea divina, e poi la missione accessoria di ridare all'Italia il suo primato. Ma

in che modo egli dovrà rigenerare l'Italia? Prima di tutto, mediante un moto intellettuale, cercando convertire gli italiani, allontanandoli dalle dottrine straniere, unendo tutti intorno alla formola dell'Ente creatore. Quando questa prima educazione avrà prodotto i suoi frutti e tutti gl'italiani saranno d'accordo in quel moto intellettuale, tutti crederanno o per fede o per filosofia a quella formola, seguirà un moto educativo politico, civile, religioso, applicando nella realtà della vita tutte le idee che saran divenute patrimonio comune degl'italiani. Così l'Italia sarà rinnovata, non più scissa e discorde, non più le popolazioni basse ignoranti, la borghesia incredula: avremo un'Italia credente intorno al papa, il papa riconciliato con la civiltà.

Solo allora — dice Gioberti — potrà venire un movimento politico: il papa si metterà alla testa di un'Italia che crederà in lui, raccoglierà i principi intorno a sè in una lega di cui egli sarà capo. — Notate quanto cammino bisognava fare, quanto si doveva aspettare secondo il *Risorgimento*. Era il 1843, tutti disperavano delle sorti del nostro paese. Non è maraviglia dunque che Gioberti rimandasse il movimento politico a tempo indefinito.

Costituita la lega italiana col papa alla testa, si potrà dare addosso allo straniero? Non ancora. Allora il papa ed i principi daranno le riforme, applicando nella vita civile ciò che già esisterà nella vita ideale, nella dottrina. Gioberti non va al sistema elettorale, si contenta del sistema consultivo, secondo il quale uomini eminenti darebbero consigli al governo — primo passo ad un'emancipazione politica. Per la parte sociale — e qui vedete l'influenza del movimento europeo, — crede che le riforme debbano mirare a rendere il popolo più agiato e più istruito. Riconciliato il popolo con la borghesia, il basso con l'alto clero, effettuate le riforme politiche e civili, uniti i principi intorno al papa, — l'Italia sarà abbastanza potente da fare da sè. — Così l'impresa che allora era aspirazione ardente di tutti e divenne poi il moto

subitaneo del 48, per Gioberti doveva essere il risultato di tutta questa lunga preparazione.

È spiegabile l'influenza del *Primato* nel Piemonte e nel resto d'Italia. Poca fede si aveva in Mazzini; la letteratura lombarda era considerata come un'arcadia, non c'era speranza d'intervento straniero, specialmente da che l'Assemblea francese aveva detto che il sangue francese si doveva versare per interessi francesi.

Unica speranza era che si unissero principi e papa, in modo che l'Italia fosse abbastanza potente per lottare sola contro l'Austria, poichè la coscienza della propria debolezza era in tutti. Un metodo che prometteva conciliare le forze italiane e dirigerle contro lo straniero, doveva dare grande influenza a Gioberti. Se Rosmini aveva tentato di operare sui principi e sul papa, Gioberti ebbe azione sulla parte liberale del popolo, giunse a convertire anche molti mazziniani. Non già che pigliassero per moneta sonante tutto ciò che diceva Gioberti; ma pensavano che quel metodo fosse veramente utile. L'ardore dello stile, lo splendore dell'immaginazione, l'accento di convinzione, l'eloquenza innegabile d'un ingegno superiore, — tutte queste qualità formali dovevano avere grande ascendente sugli animi degl'Italiani, così immaginosi, aperti alla parte sensibile del vero, nemici dell'astrazione. E quando nel 46 fu papa Pio IX che parve scosso dal sistema di Gioberti, e gli *Albertisti*, cioè i piemontesi seguaci di Carlo Alberto, soffiavano nel fuoco, capite quale grande entusiasmo si destasse in Italia e come la rivoluzione del 48, che pure era contraria alle idee di Gioberti, sembrasse l'attuazione della profezia d'un ingegno superiore e cominciasse al grido di: *Viva Gioberti!*

Non credo necessario indicarvi ciò che di gratuito e d'ipotetico è in questo sistema, soprattutto ciò che di astratto è nel metodo proposto. Si può suggerire un metodo per un'azione popolare? Non si tratta di filosofia, d'idee che potete disporre come volete. Gli uomini non sono pezzi di scacco che si possano situare in modo da dare *scacco al re*,

scacco allo straniero. Chi così pensasse, mostrerebbe essere utopista, non uomo di stato. Si può dire ad un popolo: per rigenerarti devi attendere trenta, quarant'anni? Bisogna che prima ci sia questo, poi quest'altro? — Che avvenne? Appena avuto il primo anello — un papa liberale, — il popolo italiano percorse tutta la catena, scoppiò subito quella guerra che, secondo Gioberti, doveva venire dopo chi sa quanto, e l'impresa, non essendo preparata, fallì.

Nel *Rinnovamento* Gioberti dice: guardate! si sostiene ch'io abbia colpa nel non essere riuscito il moto del 48. Ma perchè non si è voluto seguire il mio metodo? — Pure la colpa è sua, avendo creduto regolare la vita d'un popolo *a priori*, con un metodo logico, confondendo la logica con la storia. Nella storia entrano gli umori, gl'interessi, le passioni, il caso, che perturbano la logica.

Il metodo di Gioberti oggi ci fa ridere di compassione; non ce ne rimane che un'aspirazione indefinita di un cattolicismo liberale; tutto il resto è svanito.

M'è uscita una parola grave: ridere di compassione di un uomo di tanto ingegno. Ma i suoi concetti sono facili utopie che lo legano a Campanella, anche lui utopista, ed a Rosmini. Però Rosmini, in fondo aristocratico, voleva servirsi della democrazia per ristabilire l'oligarchia religiosa e civile.

Gioberti, in fondo, ha tendenza prettamente democratica, si vuole servire del papa e de' principi come mezzi all'indipendenza nazionale. Questo suo fine lo distingue dal Cantù, dal Rosmini, dal fratello di Camillo Cavour, da altri che sono retrivi rispetto a lui. Quella tendenza adombrata e velata nel *Primato*, dove era costretto a far la corte a' principi, al papa, finanche a' gesuiti, si presenta alla svelata nel *Rinnovamento*, scritto con maggiore libertà, senza riguardi ad alcuno, e di cui il succo è questo: il primato italiano deve avere a base il primato della coltura, dell'ingegno e il riscatto delle plebi. Certo, tutto questo è ancora astratto;

ma pure mostra come Gioberti sia il più spinto delle scuole lombarda e piemontese.

Ed ora, che è Gioberti, per coltura, per ingegno per forma? Che sopravvivrà di lui, che pure eccitò tanto rumore ed esercitò un'azione così maravigliosa in Italia?

Aveva delle cose italiane conoscenza superiore a quella stessa de'puristi e di Pietro Giordani, che in questa materia si credeva privilegiato. Chi legge il *Primato*, il più elaborato de'suoi scritti, vedrà quanti studii egli abbia fatto negli scrittori del trecento, con che arte maneggi la lingua italiana e sappia foggiare nuovi vocaboli secondo l'indole di essa lingua. Della coltura straniera aveva conoscenza sufficiente, non profonda, come si vede da ciò che pensa di Schlegel e di altri.

La sua erudizione delle cose orientali e dell'antichità classica è superficiale e sospetta: non fu presa in seria considerazione allora che gli studi filologici erano in fiore; i suoi italopelasgi sono svaniti innanzi alla moderna archeologia. Ancorchè avesse gran numero di notizie, tutta quella roba non fu da lui nè seriamente studiata, nè seriamente analizzata, e non lascia niente di profondo nello spirito del lettore.

Paragonate Vico e Gioberti. Anche in Vico il concetto fondamentale è sbagliato, il *corso* e *ricorso* è stato confutato, la teologia che getta i suoi raggi sulla metafisica è sfatata. Pure ci è lì un immenso materiale di cui gran parte sopravvive, perchè Vico aveva profonda conoscenza del diritto romano in cui fece delle vere scoperte, grande forza di analisi e attitudine psicologica — la quale spiaceva tanto al Gioberti. — Le sue degnità sono capolavori, rimasi vivi. Aveva tale serietà d'indagini che ad ogni passo scopriva, intuiva qualche cosa di nuovo, aprendo la via a tante discipline fiorite dopo lui.

L'immenso materiale di Gioberti non rimarrà vivo, perchè non costituisce seria coltura per lui. L'ingegno è gran cosa, ma per produrre alcun che di stabile in filosofia, in istoria, in politica, deve essere accompagnato da seria col-

tura. Vi sono molte idee azzardate. Quando leggo Gioberti sento questa impressione: — non vi è idea che come Giano non abbia varie facce: lo scrittore serio, e che analizza, non gitta innanzi un' idea senz'averne veduto tutte le facce.

Gioberti, meno filosofo che oratore, fa come gli avvocati: piglia dell' idea quella faccia che giova all' argomento e gitta nell' ombra le altre. Impressionato d' un punto di vista, vedete subito l' oratore, talvolta anche l' artista: v' incalza come già avesse trionfato, giunge anche a colmarvi di villanie, attacca con vivacità tutto ciò che gli si oppone. Vi soggioga, e voi credete quella sia la verità. Rifate il cammino e troverete che quella è un' idea mostrata da un solo aspetto. Ecco perchè a torto egli se la piglia con l' analisi: ciò che chiama sintesi, non è vera sintesi, è una faccia sola di un' idea non analizzata.

Gioberti è uno degli scrittori italiani che abbiano maggior vigore di speculazione, ed è da tenersi in pregio sol che si guardi quanti pochi filosofi abbia l' Italia, alcuni involti ancora nella scorza scolastica, altri troppo aridi, troppo analitici. C'è doppia speculazione: quella che sta nello sviscerare un argomento e avere la potenza di sviscerarlo guardandolo dall' alto e da lungi; — e quella che consiste nel vederlo dall'alto e da lungi senza avere la forza di profondarsi in esso e sviscerarlo. Hegel, per esempio, ha certo ingegno speculativo nel primo senso: non ha solo vista aquilina, non guarda solo dalle sommità, scende ne' più minuti particolari ove mostra senso del reale e del concreto. Gioberti ama molto una parola che rivela il carattere del suo ingegno, *intuizione*. È un ingegno intuitivo. Non ha grande forza di raziocinio e vigore di logica, ma chiara intuizione, la quale spesso, quando egli non è appassionato, coglie nel vero, — intuizione critica, filosofica, politica. Guarda le cose dall'alto, non scende nel concreto di cui gli manca il senso. A quell'altezza diventa eloquente, anche artista, senza essere filosofo, perchè non segue la serie delle idee, giunge d'un tratto agli ultimi risultati, vede in blocco

un' idea come il poeta una forma. Quella sua visione si presenta piena di calore, specialmente quando è aiutata dallo amor di patria, dall'ardore della lotta, da tutte quelle piccole passioni alle quali egli era molto accessibile, alle quali i posteri non guardano e che pure hanno avuto gran parte nella sua ispirazione, come nel *Gesuita Moderno* e negli *Errori di Rosmini*. La sua speculazione è visione, l'attività del pensiero impeto oratorio.

Ma anche un oratore, un artista è qualche cosa d'importante. Si trovano ne' suoi scritti pagine eloquenti; ma c'è veramente eloquenza e forma artistica nelle apparenze che si presentano alla sua intuizione? Sarebbe vero che l'Italia, la quale non ebbe mai prosa eloquente — come lamentano tutt' i critici italiani, — l'abbia acquistata in lui? — Per la eloquenza non basta l'immaginazione, — anche il Segneri aveva immaginazione. Perchè si abbia eloquenza che lasci vestigia e produca durabile impressione, è necessario che di sotto ci sieno serie convinzioni, profondi studii, e soprattutto un carattere superiore di uomo.

In Gioberti domina un semplice calore d'immaginazione. Quando egli accumula epiteti d'ingiuria, quando voi tentate dare due passi addietro, temendo l'incontro d'un uomo così arrabbiato, non vi spaventate: tutto quello è calore esteriore, non profondo impeto d'immaginazione. Si andava da Gioberti e si trovava un uomo placido, sereno, nervoso, eccitabile, capace di alzare la voce ad un tratto e abbassarla subito. Era distratto spesso, anche nella conversazione. Un uomo serio piglia un discorso e lo conduce fino all'ultimo, Gioberti si distraeva; e fu così anche nello scrivere, lasciando spesso un' idea per correre appresso ad un' altra.

Dietro lo scrittore immaginoso, splendido, pieno di ricche forme spesso originali, trovate da lui secondo il genio italiano, non vedete il profondo pensatore, nè l'uomo di stato.

Il povero Gioberti ne fece prova. Nel 1848 rappresentò una parte attiva e si vide quanto gli mancava; un uomo nervoso, irritabile, impressionabile, non è nato per essere

uomo di stato. Gli mancava la conoscenza degli uomini e delle cose, la tattica de' maneggi, quell' arte volpina di cui un politico ha bisogno. Sapete che il vecchio Gioberti si fe' corbellare una volta dal giovane Urbano Rattazzi, che allora entrava nella vita politica. Gli mancava la forza di animo di resistere anche alla corrente popolare; e quando volle fare qualche cosa di simile, sbagliò il momento e dovè lasciare il Piemonte.

Quando il *Primato* giunse in Piemonte, fece piacere, senza dubbio, alla scuola piemontese, che vedeva il suo programma stabilito su basi così larghe. Ma c' era un punto nero. Essi volevano indurre gl' Italiani a cacciare lo straniero, Gioberti cominciava col papa, col moto intellettivo, educativo, colle riforme, e all' ultimo metteva il moto per l' indipendenza, che per essi era il *porro unum necessarium.* Il programma, così trattato, parve troppo lungo, con base troppo larga. Sorse allora un uomo di stato piemontese, e, come sogliono fare i ministri e le maggioranze pratiche, fece del programma come d' un dramma: cercò accorciarlo, ordinarlo, adattarlo alle circostanze, lo capovolse mettendo prima il *porro unum necessarium.* Capite che parlo di Cesare Balbo e delle sue *Speranze d' Italia.* Dirò di lui nell' altra lezione.

LEZIONE XX.

Cesare Balbo.

Dal 1815 al 1840 — Il Gioberti e il Rosmini — Antitesi delle loro idee — Ciò che avevano di comune — Cesare Balbo — Influenza delle idee del Gioberti — Punto di vista politico del Balbo — Le *Speranze d'Italia* — Lo stile del libro — Confutazione del primato giobertiano — Polemiche contro le idee unitarie, imperiali, repubblicane — La lega dei principi — L'egemonia piemontese — L'interesse europeo e il momento favorevole — Parte vera nelle osservazioni politiche del Balbo — Le previsioni e i fatti — Nel Balbo uomo politico c'era il dottrinario — Paragone col Cavour.

Rosmini e Gioberti furono i filosofi di quella scuola della quale Cesare Balbo doveva essere lo scrittore politico e lo storico. L'uno, Rosmini, lo vedete insieme con Manzoni apparire al principio del movimento cattolico; l'altro, Gioberti, nella confusione del movimento, prima che giungesse l'istante dell'azione.

L'uno ricorda il 1815, l'altro il 1840. Di qui le differenze tra i due scrittori; è lo stesso movimento, che, tra i furori della reazione, comincia come *destra* e va a finire come *sinistra*.

Dapprima, quando Rosmini concepiva la sua filosofia, e nutriva i germi della sua riforma cattolica, erano vive e forti le impressioni della reazione; e ricordo che tali erano veramente negli anni miei giovanili. I giacobini, la rivolu-

zione, il 1793, il papa allontanato e carcerato, tutto questo era allora così orribile come sarebbe ora — tornando le stesse cose sotto altri nomi — la *Commune*, i petrolieri, le petroliere, la bandiera rossa, ecc.

Poi venivano su tutte le idee già proscritte e si proscrivevano tutte le idee dominanti: la proscrizione riguarda non solo uomini ma idee, delle quali gli uomini hanno bisogno per coprire le loro passioni. Quindi il papato, la monarchia, la nobiltà, l'alto clero, che prima erano stati segno agli attacchi, divennero oggetto di adorazione; il popolo fu oppresso e deriso. Comprendete perciò il cattolicismo opposto alla Dea Ragione, Manzoni e la sua scuola, Rosmini.

Volgetevi ora al 1840 e vedete che cammino la rivoluzione aveva fatto di nuovo. Di teologia non si parlava più, il movimento teologico era divenuto filosofico, democratico, sociale: gli stessi uomini che avevano cominciato come destra, poggiavano a sinistra. Victor Hugo, Lamartine, Lamennais, Bernier e Montalambert si facevano perdonare l'uno il legittimismo, l'altro il clericalismo con larghe professioni di fede in senso liberale. L'aria era mutata: i legittimisti erano battuti in Ispagna, in Francia, in Portogallo; all'indipendenza della Grecia seguiva quella del Belgio; l'alleanza occidentale tra l'Inghilterra, la Francia, la Spagna e il Portogallo sorgeva dirimpetto alla Santa alleanza. L'aria, nella sfera delle idee, era già impregnata della rivoluzione che doveva scoppiare pochi anni dopo. L'Italia era solcata di società secrete.

Qui apparisce Gioberti, e voi capite perchè, pur mantenendo i fini di Rosmini, ponga a base del suo *Rinnovamento* il primato dell'ingegno e della coltura, il riscatto delle plebi, — una base democratica. E la democrazia non è per lui l'astratta democrazia cristiana di Rosmini e di Manzoni, ma democrazia effettiva, conseguenza della civiltà cristiana ancora giovane — secondo Gioberti, — ancora al principio del suo svolgimento negli ordini politici e sociali.

Comprendete pure perchè ciò che preoccupa di più Rosmini

sia la riforma religiosa, ciò che preoccupa di più Gioberti sia l'indipendenza italiana. Nell'uno prevale il cattolico, nell'altro il cittadino e l'italiano.

Questi due uomini, presto o tardi, dovevano urtarsi. La gran lotta fra Rosmini e Gioberti non fu solo fatto privato, come pure può parere a qualcuno: era nella natura delle dottrine. Quantunque il tronco fosse il medesimo, i rami divergevano, l'uno verso la ristorazione delle alte classi e dell'alto clero, l'altro verso la democrazia. Un po' di ruggine era fra i due scrittori, quando l'occasione la fe' trasparire. Nel 1846, divenuto papa Pio IX, Rosmini fu chiamato a Roma, ove acquistò grande importanza, e si lasciò dire: Gioberti mi guasta le uova, arieggia troppo il Lamennais. Questi era stato scomunicato: dire così di Gioberti, era rovinarlo. Di qui l'ira di Gioberti, il quale per Rosmini non era abbastanza cattolico, corretto, moderato: di qui i volumi che quegli scrisse su Rosmini: di qui anche la conciliazione. Rosmini si rassegnò a porsi sotto gli ordini di Gioberti, divenuto ministro del Piemonte.

Quali impressioni, non dirò Rosmini, già antico, ma Gioberti col suo *Primato* e la sua *Teoria del soprannaturale* produsse sulla scuola liberale, specialmente piemontese? Quali impressioni produsse, soprattutto, su uno spirito così positivo e storico come quello di Cesare Balbo?

Certo, a Balbo e ai suoi amici piacquero molto il *Primato* e la *Teoria del soprannaturale*. In fondo, Manzoni, Rosmini, Cantù, Tommaseo, Gioberti, Balbo, d'Azeglio che volevano? Che cosa li scostava dalla scuola repubblicana o radicale? Volevano che, una volta constatato l'Italia non potersi fare con rivoluzioni, sette, congiure, si facesse conciliando tutte le forze e tutti gli elementi, il papato e la monarchia con la libertà e il progresso civile. Conciliazione vuol dire compromesso, non si fa senza che alcuno ceda qualche cosa: i liberali dovevano rinunziare ai mezzi violenti, attendere una Italia fatta dal papa e da' principi, e questi dovevano rinun-

ziare all'assolutismo, il papa all'immobilità, alle teorie da cui uscì poi il sillabo e l'infallibilità.

Posto questo fondo comune de' liberali moderati, soprattutto piemontesi, il resto si riduceva ad un sistema di tattica.

Si diceva: volete l'indipendenza d'Italia? Questo è il metodo. Non si voleva violentare l'opinione; a quelli che non credevano, non si gridava: credete per forza. Sieno quali si vogliano le opinioni: si tratta di un'azione politica e per uno scopo politico; bisogna che si conciliino tutti nell'azione, le opinioni rimanendo intatte.

Questo metodo, mediante Rosmini e specialmente Gioberti, diventò filosofico. Qui è la parte importante, ma insieme dannosa del movimento, — fare di un semplice espediente politico una verità di filosofia. Credevano, formando questa base filosofica, mostrare che il sistema non solo era utile, ma ragionevole e vero, sì chè non solo conciliasse gli uomini politici, ma anche l'opinione, o creasse un'opinione nuova nella quale potessero convenire e principi e papa e liberali.

A tutt'i liberali e a Cesare Balbo piacque la teoria del Gioberti ed il *Primato*, che dava appunto un aspetto filosofico a ciò che per essi era espediente politico. Bisogna vedere come Balbo parla di Gioberti, come lo considera più grande dello stesso Platone. Ma Gioberti, scendendo nella pratica, metteva il primato papale insieme col primato italiano. Balbo s'insospettì. Si cominciava a vedere che, dirimpetto alle utopie repubblicane, nasceva un'utopia ultracattolica, fondata sulla preminenza del papa come ai tempi di Gregorio VII, e sulla preminenza d'Italia quale sede del papato. Parve a Cesare Balbo che, quand'anche non fosse chimera, era cosa troppo lontana, troppo fuori della vita ordinaria d'una generazione. E, rispettando la filosofia di Gioberti, persuadendo tutti ad accettare quelle idee, accettandole egli pel primo, volle tirare Gioberti, dalle regioni astratte in cui s'era messo, nel campo del reale e del possibile. Ciò rivela l'ingegno politico.

L'importante per un popolo che aspira ad un'azione po-

litica è fissare uno scopo nen lontano ed unico, intorno al quale si conciliino tutte le sue forze. Quando si lotta per varii scopi, si disperdono le forze; volendo conseguirli tutti, non si arriva a nessuno. Quindi la preoccupazione di Balbo era legittima, era quella d'un uomo politico, il quale comprendeva che l'importante per un popolo è sapere che vuole, dove vuole andare, e che niente sfibra di più un popolo quanto l'incertezza del punto a cui vuole arrivare.

È inutile che vi spieghi la differenza tra filosofo e uomo politico, dopo tredici anni di vita costituzionale. Il filosofo deve travagliarsi intorno ad idee e principii; i principii, perchè sieno attuati, ci vogliono secoli. Quindi lo scopo del filosofo è lontano, i mezzi che propone sono idee accessorie d'una principale, facendo astrazione degli altri elementi storici, umori, interessi, passioni, accidenti.

L'uomo politico non può avere innanzi a sè che un piccolo spazio di tempo, e sarebbe stolto uomo politico chi, per esempio, oggi nella Camera italiana parlasse della missione d'Italia in Oriente. Diceva Cesare Balbo, e forse è vero, che l'uomo politico ha innanzi a sè uno spazio medio di trentacinque anni, quanto dura una generazione. Bisogna poi avere mezzi non ideali, ma corrispondenti alle condizioni in cui un popolo si trova. Il filosofo dice: datemi il principio e vi darò le conseguenze; il politico, dato un paese in questa o quella situazione, indicherà i mezzi immediati per condurlo a stato migliore. Il primo ha per dato un principio e le idee che ne nascono, il secondo ha per dato la realtà; e chi grida sempre: bisogna stare ai principii, scambia la filosofia con la politica.

Balbo, dunque, pone assai bene il problema politico, mentre Gioberti resta filosofo. Quegli dice: dato lo stato in cui ora è l'Italia, dove andremo? Se il punto di arrivo è lontano e chimerico, non si può raggiungere, perchè una generazione dura poco sulla scena e vengono altre, ed allora il punto di arrivo non è speranza d'Italia, è disperazione: i popoli disperano quando hanno una meta utopistica, lontana.

Perchè l'Italia, la quale finora ebbe desiderii, ora abbia speranze, bisogna darle uno scopo che si possa conseguire in poco tempo, e bisogna che di questa possibilità non si dubiti.

Questa è l'origine del libro di Balbo, le *Speranze d'Italia*, destinato a dare all'Italia uno scopo determinato e col quale fosse possibile arrivare, invece delle aspirazioni lontane che le dava Gioberti.

Della forma del libro, ch'è dedicato appunto a questo filosofo, vi dirò brevemente. Non fu mai più vero il detto: lo stile è l'uomo. Vedete Cesare Balbo ne'suoi ritratti · asciutto, severo, sicchè pare per lui impossibile il sorriso, senza forme, alla buona, soprattutto con aria sincera e d'uomo da bene. Così si rivela nello stile, asciutto, diritto, senza distrazioni a diritta ed a manca, senza fiori, spregiando fronzoli, irto di osservazioni, in veste ruvida e scolastica: è stile che fa riflettere ed a lungo andare diventa pesante. Proprio il contrario dello stile di Gioberti, artistico, immaginoso, che aveva naturalmente tanta presa sul popolo italiano.

Ma l'importanza del libro è nel suo contenuto. Se vogliamo cercare uno scopo sperabile, — pensa Balbo, — bisogna prima allontanare i sogni e le utopie. Non siamo tutti concordi, chi affaccia una chimera, chi un'altra: eliminiamo queste, innanzi tutto.

Primo sogno è il *Primato* di Gioberti. Balbo francamente lo combatte non come troppo lontano, affidato ad un futuro imprevedibile; ma come chimerico in sè stesso.

Il passato non si rifà — e qui vedete l'uomo avvezzo a maneggiar fatti, a diffidare delle teorie, lo storico. Il papato è stato, ha avuto quella potenza che Gioberti sogna per l'avvenire, il futuro appartiene ad altra corrente: il medio evo non torna più, e nemmeno il primato italiano.

Qui è curioso seguire il suo ragionamento. Le nazioni pagane, — egli dice, — ebbero un primato babilonese, assiro, persiano, greco, romano. Appunto per questo primato unico, si corruppe e perì la civiltà antica. Quando è uccisa l'attività

nella circonferenza per concentrarla in un punto solo, le nazioni, presto o tardi, s' illanguidiscono e muoiono.

La civiltà moderna, cristiana, ha primati molteplici e cangianti. E qui notate una differenza. Gioberti divide il mondo in cattolico ed acattolico, e scomunica non solo i turchi, gl' indiani, gli scismatici, ma anche i riformati. Balbo guarda le cose con minore esagerazione, parla sempre di nazioni cristiane, comprendendovi anche le protestanti. Dunque le nazioni cristiane possono ammalare, non perire; e, perduto il primato, presto o tardi lo ripigliano in tutto o in parte. Perciò il primato è molteplice e cangiante, passa d'una nazione in altra, e se una ne ha uno, un' altra ne ha un altro. Per esempio l' Italia l' ha nell' arte, la Francia nella politica, e così via.

Balbo parla d' un primato germanico durato sei secoli, poi del papale, poi dello spagnuolo, del francese, e conchiude che oggi dev' esserci il primato britannico, — lungi dal sospettare che avremmo avuto un primato tedesco di ritorno.

Dopo questa teoria, confutazione di quella di Gioberti, Balbo dice: proponiamoci uno scopo più pratico. Attaccando in guanti gialli il filosofo, spiega a suo modo le opinioni di lui: — Gioberti vuol dire in sostanza che il papato sarà rispettato dalle genti cattoliche e l' Italia sarà rispettata come la terra che ricetta il papato. — In fondo, Balbo non credeva al primato di Gioberti. — Viene poi lo scopo di Mazzini e de' repubblicani, il *porro unum necessarium*, l' unità nazionale, un gran regno italico. Ma questo, secondo Balbo, non ha mai esistito, non può esistere, specialmente per le divisioni secolari fra le varie città. E poi, che fare del papato? Secondo Gioberti, l' Italia non poteva rigenerarsi se non rispettando il papa ed il suo territorio, il papa era uno dei principali fattori della redenzione italiana. — Come per Balbo, l' unità italiana era allora un sogno per quasi tutti gli uomini politici del Piemonte, ed io stesso ho udito dire così da Alessando Manzoni.

Altri, redivivi ghibellini, ripigliavano l' utopia dantesca

dell' Italia giardino dell' Impero, e volevano far l' Italia invocando l' aiuto straniero, anche a costo di essere conquistati, perchè pensavano che, sotto la conquista, l' Italia si sarebbe unificata; conquistatori e conquistati si sarebbero fusi e quindi uniti e liberi tutti. — Fu questo l' assunto degli storici del secolo passato, come del Romagnosi, che rimpiangevano la venuta di Carlo Magno, quale impedimento alla fusione de' Longobardi con gli Italiani.

Tutte queste sembrano idee strane a Balbo, che va fino ad attaccare Dante ed il suo libro *De Monarchia*. E, veramente, gli spiriti italiani erano così esaltati, che poteva venire l' idea di farsi aiutare dagli stranieri, non quella di farsi conquistare; sicchè qui Balbo si crea mulini a vento pel piacere di combatterli. Egli stesso se ne accorge e dice esser pentito di averci consumato un capitolo.

Notate però un passo importante. — E se potessero sorgere questi nuovi ghibellini — egli dice — io che in quei tempi sarei stato guelfo, oggi diventerei guelfo: fortuna che guelfi e ghibellini sono passati alla storia. — Balbo, se non era ghibellino, non poteva nemmeno a rigore dirsi guelfo come Rosmini, Manzoni, Gioberti; era piemontese più che guelfo.

Altro sogno da scartare. Sismondi avea pubblicato il suo bel libro, la *Storia delle repubbliche italiane*, e da esso prese origine una scuola di cui il più illustre rappresentante fu Carlo Cattaneo, di cui sopravvive Giuseppe Ferrari. Credevano l' Italia non si potesse fare se non con la repubblica, fondando uno Stato centrale ed aggruppandogli intorno gli altri. Questo sistema fu messo in ridicolo, e gl' Italiani, un po' retorici quando parlano sul serio, ma inarrivabili quando vogliono far dello spirito, lo chiamarono: il sistema delle repubblichette; Giusti trovò l' espressione: l' Italia in pillole. — L' Europa non voleva repubbliche, e poi sarebbe stata un' Italia debole fuori, turbata dentro.

Quale, dunque, sarà lo scopo sperabile per un serio uomo politico, lo scopo intorno al quale tutte le forze devono concentrarsi? È la confederazione de' principi, la lega per uno

scopo che non leda l'interesse de' principi: non l'unità nazionale, ma l'indipendenza dallo straniero.

Il popolo, s'è visto, non può raggiungere questo scopo, non può cacciare l'Austria esso solo: dunque, uniamoci tutti, principi, papa, popolo, per questo scopo, e quando avremo assicurato il vivere, penseremo, dopo, al modo di vivere.

È certo merito di Balbo aver messo la questione in modo sì chiaro e fatto comprendere la necessità di avere un fine prossimo e determinato. Dopo tante sommosse non riuscite, l'Italia era depressa, ma allora cominciò a lasciare le utopie. Doveva parer più facile giungere allo scopo proposto da Balbo, perchè per la rivoluzione la base era l'accordo de' popoli, per la lega l'accordo de' principi. Sembrava a tutti che, quando i principi si fossero persuasi della possibilità dell'impresa ed anche dell'utile che ne potevano cavare, non sarebbe stata difficile l'unione. Balbo dimostra che la lega è veramente conforme alla storia d'Italia, rammenta la Lega lombarda, — argomento assai comune a que' tempi, anzi proprio in quel torno comparve il libro del padre Tosti sugl'interessi papali nella Lega lombarda; — rammenta la lega promossa da Lorenzo de' Medici.

Eppure, quel che pareva tanto facile, fu difficile; ciò che pareva strano e impossibile divenne, non solo facile, ma la sola cosa possibile.

La lega fallì. Nè Cesare Balbo s'era dissimulato il lato debole del suo sistema, che fu accettato da' liberali italiani. Altro suo merito è, anzi, l'aver conosciuto il lato debole ed indicati i rimedi. Egli diceva: — Gioberti pretende di questa lega fare promotore e patrono il papa. Lasciamo lì il papa: abbia tutta l'autorità morale, benissimo, ma non gli si dia missione politica: il potere politico del papa è cosa finita, appartiene alla storia. La missione politica deve averla uno stato italiano. Ogni lega suppone uno stato dirigente; così fu Atene in Grecia, Roma in Italia. Ora il Piemonte deve avere l'egemonia sugli altri stati italiani.

Qui è il lato debole della lega. Invitare il Piemonte al-

l'impresa era sì naturale che molti supposero Balbo scrivesse ispirato da Carlo Alberto: dopo, Balbo, D'Azeglio ed altri furono chiamati *albertisti*. Il Piemonte, oltre l'interesse nazionale, s'ingrandiva prendendo il Lombardo-Veneto. Ma la Toscana, lo Stato pontificio, Napoli specialmente, che dirimpetto al Piemonte era quasi quel che l'Austria dirimpetto alla Prussia, che interesse avevano di aiutare il Piemonte? Per essi rimaneva solo l'interesse nazionale. E poi, divenuto così possente il Piemonte, che sarebbe stato degli altri? Avrebbero ubbidito allo stato più forte. Nè vale dire che era stato italiano; pei principi non importava essere comandati da uno stato italiano o da uno straniero, ma di non essere comandati. Era quindi più facile che i popoli aiutassero un solo principe, e non che i principi si unissero fra loro.

Pure Balbo pone come principio l'egemonia piemontese, non solo per opportunità, ma per missione storica. La storia ha le sue fatalità, nè le si resiste. Il primato in Italia — secondo lui — a volta a volta era appartenuto a grandi città, Firenze, Venezia, Genova, Milano, anche Roma in certo modo. Alla metà del secolo XVI tutto questo finì. Dopo i Doria, che divenne Genova? Che fu di Firenze co' Medici? Che fu per Venezia la metà del secolo XVI se non il principio della decadenza? E quello è il secolo in cui comincia veramente la grandezza del Piemonte. Il resto d'Italia si sfasciava, ed il Piemonte si riuniva ed afforzava sotto Emanuele Filiberto che fu il suo Federico II, che promosse la coltura e il progresso, di cui si vedono i risultati nel secolo passato in tre grandi nomi: Denina, Lagrangia, Alfieri. — Era lo stato d'Italia meno logoro d'agitazioni, più disciplinato, aveva un esercito meglio costituito. Poichè i primati non s'improvvisano, o l'impresa italiana non poteva riuscire, o dovevasi lasciarne la direzione al Piemonte.

E Napoli? Comprendete che i meridionali e il re di Napoli non dovevano essere contenti di combattere senz'aver niente. È vero che alcuni parlavano di compensi da darsi

sulle Marche, ma, d'altra parte, non si doveva toccare il papa. Bisognava che Napoli, per solo spirito nazionale, si mettesse all'impresa. Però, una volta confederata l'Italia, cacciato lo straniero, l'industria ed il commercio avendo fatto di essa un paese forte e libero, avrebbe sentito come le nazioni forti e giovani il bisogno di espandersi. Dirimpetto Napoli è Tripoli, Tunisi, la costa africana: quante belle conquiste si possono fare. Quindi, come Napoli avrebbe aiutato il Piemonte, così il Piemonte avrebbe poi aiutato Napoli.

È un sistema pieno di lacune, e nonostante tutti gli sforzi, da quel che dice Balbo non esce la possibilità di una lega. Infatti, nel 1848, dopo il 15 maggio, il re di Napoli richiamò le sue truppe, così fece la Toscana, il papa disertò la causa italiana, il Piemonte rimase solo in ballo.

Però l'idea della lega è tornata a galla e, per il minor male, è oggi programma de' clericali che non avversano l'indipendenza nazionale. Vi dissi altra volta che v'erano due sette clericali, una interamente retriva e reazionaria, l'altra, in cui avevano il dito i gesuiti, voleva concorrere a cacciare lo straniero. Quello che allora per noi era il programma più avanzato, oggi,— vedete quanto cammino abbiamo fatto! — è de' giornali clericali che non ardiscono maledire all'Italia nè volerla dipendente, e pensano ancora alla lega italiana, con l'egemonia del Piemonte e il padronato del papa. Ciò che per Balbo non era sogno, veramente era sogno.

Credete che, giunto al concetto della lega, egli dica: dunque, uniamoci e diamo addosso agli austriaci? No, non ha fede in tutte le forze italiane unite e conciliate, non crede che l'Italia sia in istato di combattere e vincere l'Austria. — Infatti, più tardi Custoza e Lissa mostrarono quanto i desiderii nostri oltrepassassero la realtà. Prima che sia possibile cacciar lo straniero,— dice Balbo,— fuori le minacce settarie, le spavalderie, prepariamoci, aspettiamo l'occasione, e questa verrà. Niente di peggio per una nazione che so-

gnare uno scopo grande e poi starsene con le mani in mano. Facciamo la lega, una rete di ferrovie unisca tutte le parti d'Italia, facciamo una lega doganale, sia dappertutto il medesimo l'ordinamento dell'esercito e della marina, diffondiamo l'istruzione e soprattutto queste idee, riformiamo i nostri costumi, rendiamoci popolo degno. E poichè Gioberti voleva quei tre stadii nel movimento, di cui vi dissi, Balbo risponde: le guerre non si fanno a giorno fisso, vediamo invece quale occasione si offrirà all'Italia, non la rimandiamo ad un futuro lontano ed imprevedibile, guardiamo ad un'occasione prossima in cui l'Italia possa essere apparecchiata. Come l'indipendenza italiana sarà possibile quando tale impresa interessi non il solo Piemonte ma tutta l'Italia, così l'occasione sarà quella in cui ciò che è interesse del Piemonte e dell'Italia, diventerà interesse europeo e l'Europa desidererà l'Italia forte ed indipendente.

E come nascerà quest'interesse europeo? — Allora tutto era in fermento, ogni due o tre anni sommosse che si battezzavano per rivoluzioni. Poteva esserci una rivoluzione democratica? Balbo non lo crede: il partito moderato aveva preso il sopravvento in Italia: in Francia, Luigi Filippo era sostenuto da un potente partito moderato, i moderati erano al potere in Ispagna, aspirazione generale era una costituzione moderata. Balbo non prevedeva che otto anni dopo una rivoluzione democratica sarebbe scoppiata in tre parti di Europa.

In secondo luogo, poteva esserci una grande guerra di supremazia, in cui il popolo volesse ricostituire la monarchia universale? Ma, secondo il nostro autore, questi non sono più tempi per guerre di supremazia. Nemmeno prevedeva quella tra la Francia e la Prussia.

Però al 1840 la questione d'Oriente fece parere imminente una guerra. Napoleone, nel *Memoriale di Sant' Elena*, annunziava la guerra d'Oriente come fatalità storica. Si ebbe la quadruplice alleanza — Inghilterra, Francia, Spagna, Portogallo — contro la Sant'Alleanza: l'occidente contro il nord.

E Balbo pensa: — quando la guerra scoppierà, la Sant'Alleanza sarà rotta: allora l'Austria non avrà più gli stessi interessi della Russia, esse sono rivali naturali sul Danubio. L'Austria deve far causa comune con l'Inghilterra e con la Francia. E allora, o la questione si scioglierà pacificamente, mediante compensi, e l'Austria, acquistando terre del Danubio, cederà il Lombardo-Veneto, o si combatterà; la Prussia, lasciando l'indirizzo germanico, si getterà all'indirizzo slavo, l'Austria dovrà stare coll'occidente e conseguenza sarà una rettificazione nella carta d'Europa, per cui la Lombardia e la Venezia saranno lasciate. — La guerra di Crimea fu, dopo, quasi un principio di attuazione di queste previsioni.

Tutto questo pareva chiaro al Balbo, ma ci era molto di chimerico ed un bello spirito, dopo aver messo in caricatura Gioberti, aggiungeva:

E Balbo dice: dai tedeschi lurchi
Liberar non ci possono che i turchi.

Col senno di poi si fa presto a censurare. Balbo credeva che, per molti anni, non ci sarebbe stata nè rivoluzione nè guerra. Verso il sessanta — vedete le profezie storiche che sono — la rete ferroviaria europea sarebbe stata compiuta, producendo la libertà commerciale, con l'abolizione degl'impicci doganali; quindi, grande attività ed industria, sì che la Turchia, il vecchio malato, avrebbe dovuto fare la sua liquidazione e, bene o male, l'occasione sarebbe venuta.

Sotto queste profezie c'è un concetto serio, ed è altro merito di Balbo, dopo quello di aver assegnato uno scopo prossimo e preciso agl'italiani e gittato il senso politico in un popolo nutrito fin allora di sogni e di utopie filosofiche. Egli vide bene la parte permanente e sostanziale nella questione fra la Russia e l'Austria. Suo nemico era il cosacco, per lui la guerra d'Oriente era guerra di civiltà, e siccome per lui il primato doveva essere britannico, l'Inghilterra avrebbe rigettato la Prussia nella corrente slava, la Rus-

sia all'Oriente, l'Austria al Danubio. Questo concetto nella sostanza rimane: la Prussia e la Russia, nazioni giovani, forti, vittoriose, dirimpetto all'Occidente; l'Inghilterra col prestigio scemato, con la rivalità dell'America che le turba i sogni, la Francia battuta, senza speranza di rialzarsi per ora, l'Italia una ma barcollante come se fosse spezzata, l'Austria chiusa alla strozza e obbligata a far buon viso al vincitore. La situazione rimane la stessa, l'Occidente da una parte, la Russia e la Prussia dall'altra.

Tra questo doppio merito del Balbo, è l'essersi ingannato in tutt'i particolari. A leggere questo libro dopo gli avvenimenti, par di sognare. L'unità italiana, creduta sogno, ora è un fatto; la lega italiana, creduta sì facile, non si ottenne; il primato britannico è svanito, abbiamo il primato germanico; l'Italia, che doveva farsi col papa e col cattolicismo, si è fatta levandosi contro essi, e così via. L'unità d'Italia non è stata conseguenza, ha tirato con sè l'unità germanica: la guerra d'Oriente è ancora cosa futura, quantunque ne sia prefazione la spedizione di Khiva.

Il libro di Cesare Balbo, in fondo, è la diffidenza nella forza nazionale ed individuale, il ricorrere a sotterfugi abili, a transazioni. Comprendete che, così, a poco a poco, si stempra il carattere. Balbo voleva che il papato non fosse tocco. Al 1848, rimasto costituzionale il Piemonte, egli e D'Azeglio, che aveva le stesse idee, erano al potere: intanto, alla repubblica francese succedette l'impero ed essi che dicevano? Facciamoci piccoli, non ci facciamo avvertire, pacifichiamoci co' clericali, iniziamo una politica di conciliazione.

Si vede il dottrinario che vuole stare troppo ai principii.

Invece Cavour, che in fondo era della stessa scuola, ma aveva la chiara vista delle situazioni, che aveva cominciato stando a destra, quando l'impero si stabilisce in Francia, si avvicina a sinistra, lasciando a destra Balbo e D'Azeglio. Ed inizia una politica ardita con la celebre abolizione del foro ecclesiastico e del matrimonio religioso, appoggiato dalla sinistra piemontese e dal Rattazzi. Mantiene alta la confi-

denza del Piemonte in sè stesso, lo fa concorrere, anzi desiderare, in grandi imprese.

Cesare Balbo è dottrinario, e se posso dir così, meccanico, dà troppa importanza alla forma esteriore e meccanica, senza sapere che, sotto quella, sono uomini, interessi, passioni che presto o tardi rompono l'involucro e producono altri fenomeni nella storia. L'esagerazione nel volere la conciliazione produce debolezza nel carattere, lo star troppo alla forma rende spesso pedanteschi i giudizii.

In Balbo, soprattutto, riconoscete lo storico, il politico della scuola piemontese. Vedremo ora l'artista.

LEZIONE XXI.

Massimo D'Azeglio.

Vita giovanile del D'Azeglio — I suoi primi tentativi di scrittore — Il romanzo storico dopo il Manzoni — Il *Marco Visconti* del Grossi — Contenuto puramente sentimentale — L'*Ettore Fieramosca* del D'Azeglio — La cornice storica attira tutta l'attenzione — Il tipo di *Fanfulla* — Il *Niccolò dei Lapi* — La forma artistica nel D'Azeglio.

D'Azeglio, nato ne' primi anni di questo secolo, crebbe fra i furori e le gioie della reazione europea (1). Marchese vide domata la democrazia e la rivoluzione francese, vide ritornare trionfante a Torino l'aristocrazia col suo re, ritornare a Roma glorioso fra i suoi cardinali Pio VII, circondato di quanto di più illustre aveva allora l'Europa per ricchezza, per potenza, per ingegno: Chateaubriand era fra quelli che seguivano il pontefice.

Primo atto del giovane D'Azeglio fu andare a Roma col padre per complire il papa del suo felice ritorno. L'aria era così impregnata di reazione che suo fratello maggiore dovè indossare l'abito del gesuita. I destini di Massimo erano diversi. Era cadetto, e in Piemonte i cadetti erano tutti uffiziali nati: era già uffiziale di cavalleria, avea vis-

(1) Intorno al D'Azeglio, vedi nei *Nuovi saggi critici*, 2.ª edizione, pp. 279-290.

suto nelle orgie, negli amori, ne' passatempi, come tutta la giovane nobiltà. Giunto a Roma, mentre tutti accorrevano alla corte del papa, egli girava tra tante ruine e tante maraviglie dell'arte, le quali lo trasformarono, svilupparono ciò che d'elevato era nel suo ingegno, di nobile nel suo cuore. Fin d'allora si rivelò artista e italiano: sparve il Piemonte; la storia di Roma gli parve storia propria; sentì appartenere a tutta l'Italia.

Tornato a Torino, depose il brevetto d'uffiziale, e, nobile, in relazione con tante nobili famiglie, agiato, messo per una via che gli offriva onori, cariche, piaceri, risolvette andare a Roma, fare lo studente e il pensionista, per diventare artista. È uno di quei primi fatti che rivelano una vocazione vera, un ingegno.

Passò dieci anni a Roma, ora allo studio, ora nelle campagne, vivendo fra contadini, contemplando le bellezze naturali, raccogliendo immagini e impressioni, le quali gittava poi sulla tela. Prima fu paesista, poi pittore di quadri storici. Ed in un tempo che i pittori non facevano altro se non riprodurre Madonne, Sacre famiglie, Gesù bambini e simili argomenti religiosi, gli argomenti suoi furono quali glieli ispirava la sua vocazione, il suo patriottismo, — l'assedio di Firenze, il giuramento di Pontida, la sfida di Barletta —, e parecchi altri cavallereschi, bizzarri, cavati dall'Ariosto e dal Tasso. Vedete già qualche cosa di nuovo, quasi un doppio uomo che s'agita in lui, l'artista e il patriota.

A Roma disegnava, a Milano vendeva. A Milano era una mostra annuale, e vi facevano impressione non tanto i disegni del D'Azeglio quanto gli argomenti, in mezzo a un popolo servo dell'Austria. E si dice vendesse bene i suoi quadri, nonostante l'ironia di quelli che sostenevano ciò non convenire a un marchese. Ma egli prendeva sul serio la sua professione, aveva dimenticato il marchese per essere artista.

Lo ricordo come se ora lo vedessi, perchè l'ho conosciuto

molto da vicino a Torino: lungo, smilzo, svelto, tutto stecchito, asciutto, bruno. Nella vita di militare e di artista aveva contratto qualche cosa del Benvenuto Cellini, — spensierato, stravagante, piacevolone nel conversare, pieno di motti e di frizzi, con certa scioltezza di forme, con certo abbandono naturale. Sotto questa negligenza apparente, aveva un fondo d'uomo serio, e la maggiore serietà era costituita da una qualità molto rara oggi in Italia, la perfetta lealtà e sincerità di convinzioni e di carattere.

A ventinove anni — nel 1820 — gli venne il ticchio di fare lo scrittore e scrisse *la Sagra di San Michele*. Aveva imparato a dipingere, non a scrivere: sapeva scrivere come gliel'avevano insegnato nella scuola, come s'insegna anche oggi. Avendo letto molti libri classici, aveva molte frasi, e, cominciando a scrivere, volle dire ogni cosa con una frase pescata nei suoi vecchi quaderni di scuola. — Lingua artificiale, che non traduceva nè la sua immaginazione nè il suo modo di concepire e di sentire, maniera comune di scrivere a quel tempo.

Ne' primi trionfi dell'arte aveva sposato Giulia, figliuola di Alessandro Manzoni. Ed a Manzoni presentò il suo scritto, pregandolo di dargliene giudizio. Spesso si domanda consigli per avere un *bravo!* Ma il Manzoni, che gli voleva bene, restituendogli il lavoro, disse aver segnate tutte le parole e le frasi censurabili ed errate. Così tutte le gemme, i bei modi di lingua, che a Massimo eran costati tanta fatica, in cui poneva il suo maggior pregio, erano stati segnati. Ne seguì un dialogo, e il Manzoni lo persuase a gittar giù tutta quella roba convenzionale, lo invogliò a scrivere con quella semplicità e con quella naturalezza di cui egli era grande esempio. D'Azeglio rifece i suoi studi; cercò imitare Manzoni e pubblicò il suo primo romanzo, l'*Ettore Fieramosca*. Come scrivesse prima il D'Azeglio, ve lo mostrerò col principio del suo scritto sulla *Sagra di San Michele*:

« Per lungo volger dei secoli resse Italia lo scettro dell'universo. Unico avanzo dell'immenso potere rimangon oggi il-

lustri memorie e poche ruine. Chiamarono queste e chiamano tuttora da ogni parte spettatori e curiosi, i figli de' barbari dalle aquile romane ricacciati tante volte nelle selve del settentrione ». — Sentite la maniera oratoria e rettorica, idee e frasi di cui s' empie il capo a' giovani nei collegi.

Massimo aveva dipinto un quadro, la *Disfida di Barletta*, e studiando perciò la storia di quel fatto, concepì l' idea di scrivere un romanzo storico, il 1833, sei anni dopo la pubblicazione dei *Promessi Sposi* e del *Marco Visconti*.

Manzoni vi dà una cornice storica, — spiegata e analizzata da lui interrompendo il racconto, — entro la quale gitta la sostanza propria del romanzo, le avventure di Renzo e Lucia; e ciò con tale arte che l' interesse storico rimane in fondo e l' interesse estetico si concentra su questi due personaggi. Lo stesso fatto privato non è se non un mezzo artistico per incarnare quel mondo evangelico che l' autore vagheggia, purificato, ricondotto a' suoi principii, penetrato di spirito democratico.

Il *Marco Visconti* ha anch' esso cornice storica: in Manzoni questa cornice è il secolo XVII, nel *Marco Visconti* è il Trecento. E vi troviamo tutti gli elementi comuni del Trecento, il torneo, i castelli, i menestrelli, quelle armi, quelle vesti, que' costumi, tutta l' aria e l' apparenza di quel secolo. In mezzo è il quadro, un fatto privato che ha un solo nome, quello del protagonista, e non Marco ma Bice. Costei, come tutti sentite, è reminiscenza di Lucia, non è lei che fa la sua storia, subisce la storia fattale da altri, storia di cui è strumento principale Marco, innamorato prima della madre, poi della figlia, e che rende infelice l' una e l' altra.

Marco Visconti, quella grande figura del Trecento, che lotta contro i signori di Milano, è messo nell' ombra, interessante nel romanzo solo pel suo amore. Bice, sostenendo la sorte che le si fa, rivela tutte le qualità ideali che la poesia può immaginare per rappresentare una fanciulla virtuosa, pura, cristiana. È l' ideale di Lucia lavato della vernice contadi-

nesca e ridotto anche più nobile, più perfetto. Come Lucia, ella cápita prigioniera in un castello; ma dove l'istrumento del delitto è altissimo ne' *Promessi Sposi*, è l'Innominato, qui è basso e comico, è un Pelagrua, un Lodrisio, con un piccolo intrigo da commedia.

La differenza fra i *Promessi Sposi* ed il *Marco Visconti* è solo nella catastrofe. Rimossi gli ostacoli, Lucia diventa felice: rimossi gli ostacoli, quando tutto è scoperto, quando pare non rimanga altro che le nozze di Bice con Ottorino, nel momento che ella si avvicina ad una grande felicità, muore e sviluppa nella morte le qualità cristiane, ideali che avea mostrate in vita. In Manzoni la catastrofe ha un alto senso, legata con la conversione dell'Innominato, con l'ingresso sulla scena di Federico Borromeo, intimamente unita col mondo ideale di cui è mezzo Lucia. Quando Lucia è felice e non c'interessa più, la mente corre subito all'ideale morale religioso voluto rappresentare da Manzoni.

La catastrofe del *Marco Visconti* non v'ispira alcuna idea fuori del campo dell'arte, è cosa puramente estetica. Ne' *Promessi Sposi* sentite un uomo che, oltre l'interesse artistico, ha dentro di sè un contenuto molto importante. Leggendo il *Marco Visconti*, sentite avere innanzi un poeta non solo indifferente a qualsiasi contenuto religioso, morale, politico, ma alla storia stessa, la quale per lui è soltanto la tela su cui disegna un fatto artistico. Il motivo de' *Promessi Sposi* è religioso, quello del *Marco Visconti* puramente estetico, o, come si diceva, romantico: servirsi della catastrofe per intenerire, per strappare le lagrime. Per questo ottenne grande popolarità, e sorse l'opinione generale che uno de' libri italiani che più avessero virtù di commuovere fosse il romanzo del Grossi. Questo scopo fu ottenuto caricando le tinte: il libro fu precursore di quel mondo lacrimoso, elegiaco, sentimentale in cui si sciolse il romanticismo in Italia. La Bice divenne tipo di tutte quelle donne di cui vi ho narrato la storia, delle stesse donne di Tommaso Grossi, — Ildegonda, Giselda, la Fuggitiva; — essa si

può chiamare il sentimento, il carattere determinante di quel romanzo.

Quando comparve l'*Ettore Fieramosca*, fu per gl'Italiani un'apparizione nuova. Avevamo i *Promessi Sposi* ed il *Marco Visconti*, non ancora il vero romanzo storico: Walter Scott non era stato, e non è stato poi, riprodotto; non v'era un romanzo che avesse a motivo principale la storia. Accanto ad un romanzo dove la cornice è storica ed il motivo religioso, accanto ad un altro dove la cornice è anche storica ed il motivo artistico, si pose quel nuovo libro con cornice storica e contenuto patriottico. Così parve l'*Ettore Fieramosca*, così spiegate il grande successo che ebbe da Susa a Girgenti.

Se guardiamo la corteccia, il romanzo del D'Azeglio è congegnato come quelli del Manzoni e del Grossi.

La cornice storica è molto meschina rispetto all'ampia tela — interessante per sè stessa — scelta dal Manzoni e dal Grossi. È un'insolenza francese castigata dalle spade italiane. Per allargare un po' quei limiti vi mette tornei, feste, con descrizioni che spesso rendono languido il racconto. Il fatto privato è lì dentro, secondo il sistema de' due lombardi. È Ginevra maritata a Grajano d'Asti, un piemontese che tradisce l'Italia; innamorata platonicamente di Ettore Fieramosca. Eppure ella sente che è peccato solo il pensare ad Ettore e cerca il marito appena ha notizie di lui: mentre lo cerca, capita sotto le unghie di Cesare Borgia, è profanata da costui. E, quando Ettore, glorioso per la vittoria, torna al luogo di rifugio ove aveva lasciato Ginevra e pensa: — morto il marito, potrò dirle ora: sii mia sposa; — trova il cadavere della donna vituperata.

Questo fatto privato è di altissimo interesse artistico, e se Massimo avesse potuto svolgerlo e compierlo, il romanzo avrebbe avuto nome, non *Disfida di Barletta*, non *Ettore Fieramosca*, ma *Ginevra*. È che egli si trovava vacillante. La storia dovrebbe essere cornice, e per lui è il quadro; essa chiama la sua attenzione. Il quadro dovrebbe essere la

cosa importante, mercè lo svolgimento di una delle più strazianti situazioni in cui possa trovarsi una donna, eppure per lui è l'accessorio. Teme dargli troppo risalto, perchè vuole far predominare la sfida: il fatto particolare è appena abbozzato, rimane nell'ombra. Quelli che parlano della *Disfida di Barletta*, han forse dimenticato Ginevra.

Date in mano al Guerrazzi quel fatto, quel Cesare Borgia che, animato dalla libidine, usa tutt'i mezzi per avere Ginevra e con un liquore la fa addormentare e giunge a tenerla nelle sue mani; dategli quel dialogo fra il carnefice e la giovinetta; — e vedreste che uso farebbe di quell'episodio, quante corde ne caverebbe di rabbia, di odio contro la tirannide interna.

Ma al D'Azeglio non premeva tanto la tirannide interna: a quel tempo queste corde non fremevano troppo, si faceva strada il pensiero di fare l'Italia, con la libertà se era possibile e, se no, anche col dispotismo, anche con l'aiuto dei principi, con la conciliazione di tutti gli elementi. Il D'Azeglio, che non volle esser mai carbonaro, apparteneva alla scuola piemontese, era parente di Cesare Balbo, voleva anch'egli fissare principalmente gl'Italiani sul fatto dell'Italia serva dello straniero.

Comprendete quel che di abborracciato è in questo libro ed anche la dissonanza: la cornice chiama tutta l'attenzione ed il fatto particolare è trattato come un incidente, un accessorio.

Per giungere a questo punto, Massimo D'Azeglio sforza anche la natura del fatto.

Di Ginevra fa non solo una donna ideale, platonica, pura, sentimentale, ma grande patriotta, e divenne caratteristica una scena fra lei ed Ettore Fieramosca. Questi le narra della sfida, del prossimo combattimento, e Ginevra « colla mano bianca e gentile afferrò l'elsa della spada di Fieramosca, e, alzando la faccia, arditamente diceva: — se avessi il tuo braccio! se potessi far fischiare questa che reggo appena!... non anderesti solo, no... » — Ed Ettore, poco dopo,

le dice: « Le donne del tuo taglio possono far fare miracoli alle spade senza toccarle; potreste volgere il mondo sottosopra... se sapeste fare. Non parlo per te, Ginevra, ma per le donne italiane, che pur troppo non ti somigliano ».

Questo linguaggio teneva il D'Azeglio nel 1833. Qui domina il sentimento dell'insolenza straniera. Ma date questa scena a Mazzini, a Guerrazzi, a Niccolini, a Berchet, si sarebbero fermati a questo punto? Non avrebbero parlato ancora della tirannide interna, contro il papa, i principi, l'imperatore? A questi affetti non era certo indifferente il D'Azeglio; ma credeva sconveniente fissare su di essi l'attenzione degl'italiani. E, continuando la scena, si fa più manifesta la differenza fra la scuola di cui ho citato alcuni nomi e la maniera lombardo-piemontese.

Udiva quel dialogo Zoraide, una saracena che Ginevra cercava convertire ed alla quale aveva dato una Bibbia. Quello che Ettore e Ginevra non dicono, l'autore lo fa dire alla saracena, col suo naturale buon senso, con la sua ingenuità, in modo che il risultato non sia un fremito, ma un sorriso.

— « Io non vi capisco — così parla Zoraide.— Tanta collera, tanto rumore perchè i Francesi dicono stimarvi poco! Ma non ve l'hanno detto anche più chiaro col fatto, venendo nel vostro paese a divorar le vostre biade, a cacciarvi dal vostro tetto? Non ve lo dicono gli Spagnuoli al par dei Francesi, venendo anche essi in Italia a far quel che fan loro? »

Ettore risponde che un certo diritto l'hanno i Francesi sul regno; il papa lo dette in feudo a Carlo d'Angiò. E Zoraide: « Oh bella! ed alla Chiesa chi l'ha donato? » — « L'ha donato un guerriero francese che si chiamava Roberto Guiscardo, il quale, per forza d'arme, se n'era fatto padrone. » — « Ora poi capisco meno che mai. Il libro che mi ha dato Ginevra (la Bibbia) non dice forse che tutti gli uomini son fatti ad immagine di Dio, ricomprati col suo sangue? Capisco vi sia fra i cristiani alcuni che, abu-

sando della forza, si faccian signori dell'avere e delle vite de' loro eguali; ma come quest'abuso possa cambiarsi in diritto che ricade su' figli, non lo capisco ». — « Io non so, rispose Ettore sorridendo, se tu non capisca, o se capisca troppo. Quello che è certo, senza questo diritto, che cosa diverrebbero i papi, gl'imperatori, i re? e senza loro, come andrebbe il mondo? »

Queste ultime parole si possono chiamare una breve ironia che fa sorridere, con l'opposizione di un fatto ad un diritto. Zoraide si stringe nelle spalle e tace.

Di questo argomento si occupavano Niccolini, Berchet, Guerrazzi e altri che seguivano lo stesso indirizzo; lo trattavano a viso aperto, ne cavavano tutte le conseguenze. Ma è curioso che a Napoli il regio revisore abbia lasciato stampare il libro. Si vede quanto erano fini. Nel fondo, quel che rimane innanzi al lettore è che papi e re e imperatori regnano per la forza, non per diritto.

Dunque, nell'*Ettore Fieramosca* quel che dovrebbe essere semplice sviluppo storico diventa oggetto principale su cui l'autore chiama l'attenzione. Tutti i personaggi che egli vi introdusse, Cesare Borgia, Ginevra, Elvira, disparvero; rimase solo qualche cosa che allettava il carattere degl'italiani, figli ancora del Cinquecento; rimase la sfida, il torneo, la sconfitta de' francesi, un misto di bravura e di comico, il quale ci rivela in D'Azeglio il militare, l'artista e specialmente l'italiano.

Nè è maraviglia che di questo romanzo d'occasione non sia rimaso vivo che un solo personaggio, il quale vi apparisce appena, non vi ha parte principale, *Fanfulla*, proprio quel misto di soldatesco e di scapato che formava parte del carattere di Massimo. E, curioso a notare: in Italia dei personaggi serii creati dall'arte non rimase quasi nessuno, quelli che sopravvissero, quelli che meglio furono indovinati e disegnati sono tra il cavalleresco ed il comico. Così nell'Ariosto Rodomonte, nel Tasso Argante, in Manzoni Don Abbondio, fra i personaggi del tempo presente, il marchese

Colombi e in D'Azeglio, Fanfulla. Ciò potrebbe essere dimostrazione di quella tesi malinconica, ma vera: che noi abbiamo sempre nelle ossa qualche cosa de' tempi passati, e la serietà delle convinzioni e del carattere, non rettorico ma reale, ci manca. Gli scrittori, quando vogliono far cose serie, vanno al caricato, — esempio Bice, Giselda, Ginevra, Federico Borromeo nel suo genere, e qui Ettore, pieno di perfezioni e perciò artisticamente imperfetto. E non solo, dei personaggi di questo libro, unico sopravvisse Fanfulla, ma, se posso dir così, quel che c'è di vivo è un'aria fanfullesca, spiritosa, svelta, naturale, che mostra ispirazione giovanile e che attrae appunto come prima cosa uscita dal cervello d'un giovane.

Il *Fieramosca* produsse grande impressione. Giovane allora, ero in mezzo a' giovani, e ricordo quale brivido suscitava in tutti, alle prime letture, un passo indimenticabile, quando Graiano d'Asti, — piemontese, che, come capitano di ventura, serviva presso i francesi, e nella sfida non dubitò mettersi con essi contro gl'italiani, — cade con la testa spaccata da Brancaleone e sentesi tuonare la voce del vincitore: « Viva Italia! » — nome proibito di pronunziare a quel tempo — « e così vadano i traditori rinnegati! »

Oggi che abbiamo l'Italia, tutto questo pare cosa secondaria; ma allora che fremito destavano queste parole, scritte da un piemontese, per un piemontese, di quel Piemonte ove Torino aveva una *porta d'Italia* quasi non fosse italiana, dove al 1848, partendo per la Lombardia, si diceva: andiamo a conquistare l'Italia.

Dal 1833 al 1841 D'Azeglio continuò a fare quadri. Intanto era pubblicato un altro libro, che produsse anch'esso grande impressione, l'*Assedio di Firenze*.

A Napoli si vendeva a peso d'oro e felice chi poteva leggerlo. A Massimo non piacque, gli parve che mentre egli fabbricava, gli altri demolissero. Lavorava per indurre gli italiani a sperare nella futura conciliazione, ed ecco Mazzini e gli altri, ecco il Guerrazzi col suo libro mandargli

l'opera sossopra. Andato a Firenze, ispiratosi in quelle memorie, volle trattare lo stesso argomento in altro modo. E così fu composto il *Niccolò de' Lapi*, pubblicato il 1841, due anni prima del *Primato*.

Qui la prima vena giovanile è un po' esausta, quell' aria fanfullesca è sbiadita, si vede nell' autore l' uomo che ha già le rughe ed anche Fanfulla, il quale ricomparisce, lui che fa tanto ridere nell' *Ettore Fieramosca*, ha preso una faccia seria, e solo di tanto in tanto l' autore lo sforza a sorridere. Qui domina un' aria fosca, la quale fa contrasto a quella fresca e viva del primo romanzo.

Nella composizione è lo stesso sistema. Nell' *Assedio di Firenze* la cornice storica è tutto il racconto, protagonista Ferrucci; qui Ferrucci è un incidente, e di lui si racconta la morte come un accessorio nella tela ov' è tutta una famiglia inventata dall' autore, Niccolò coi suoi figli e con le figlie, con Lamberto l' eroe del romanzo, come Niccolò è il martire, e la Selvaggia, di cui ora vi dirò. Le avventure di questa famiglia si succedono in mezzo agli avvenimenti storici, — la morte di Ferrucci, la difesa di Firenze, il tradimento di Malatesta.

Nella Selvaggia trovasi qualche cosa di Victor Hugo, il quale allora destava tanto furore in Francia. Selvaggia è Marion Delorme, una cortigiana purificata dall' amore. Nel dramma del poeta francese, Marion Delorme ricade per l' amore appunto che porta a Didier; qui la cortigiana rigenerata sale a poco a poco in altissime regioni e muore come una santa.

Che magnifico soggetto se Massimo D' Azeglio lo pigliasse sul serio e cercasse toccare tutte le corde che giacciono in fondo al cuore umano. Ricordate Marion quando va nel carcere ov' è chiuso l' amante, quando è baciata da quel giudice carnefice; ricordate quanti dolori, quanti strazi. Qui tutta questa parte, così interessante, è appena accennata. La situazione principale — la cortigiana purificata — è appena narrata. Quella donna, per avere uno sguardo di Lamberto,

il quale deve sposare Laudomia, si offre a tutto, si sacrifica, combatte accanto a lui e riceve un colpo di spada che gli era destinato, e, dopo tanto soffrire, torna a Firenze; — tutto questo è appena indicato. E quando Laudomia e Lamberto, inteneriti, la tengono in casa come amica, quando c'è da ritrarre una situazione interessantissima, la lotta fra l'amica che non può tradire Laudomia e l'amante appassionata, pare che Massimo D'Azeglio non s'accorga di questa collisione.

Niccolò de' Lapi col Vangelo in mano combatte il papa, l'imperatore, i Medici, tipo di patriota e di repubblicano. Lamberto è ciò che di più puro, di più nobile, di più grande può concepire un poeta quando idealizza un uomo, è tutto perfezioni come Ettore Fieramosca. Quelle donne, Lisa, Laudomia, sono ideali, concepiti con quella perfezione classica che nel Cinquecento si dava a' modelli della pittura.

Possiamo conoscere subito dov'è il debole di questo romanzo.

Qual'è la forma del D'Azeglio, non solo in questo romanzo ma anche nel *Fieramosca* dove però è più svelta, più viva? Per me in arte tutto si riduce a questione di esecuzione: si tratta di vedere come il poeta abbia avuto forza d'incarnare una concezione.

La forma del D'Azeglio, nella sua esteriorità, è calcata su quella di Manzoni, naturale, spigliata, con tanti modi usati dal popolo, con frequenti dialoghi atti, più che altro, a mettere innanzi il linguaggio popolare. Ma tutto ciò è la corteccia della forma di Manzoni: sotto, in Manzoni, è l'ideale cavato dalle sue nubi, calato nella vita, modificato, variato, con la sua parte di perfezione e d'imperfezione. Da questa grande creazione manzoniana nasce l'accordo fra l'esteriorità e quel che è dentro.

In D'Azeglio è la buccia della forma manzoniana, sotto c'è la rettorica com'era imparata nelle scuole, sparita dalle parole, rimasta nel modo come sono concepiti i personaggi che tutti rimangono fuori della vita, stecchiti, di un pezzo, senza le varietà, le contraddizioni della vita, senza dramma.

Il libro vi dà impressione piacevole, con dialoghi che dilettano, lingua vivace, vicina alla parlata; ma un non so che di freddo e di astratto. C'è la forma, manca la formazione nei caratteri, mancano i contorni, le varietà proprie de' personaggi reali.

Quello che ho detto de' romanzi, devo dire dei quadri di Massimo D'Azeglio, dove trovate grandi idee, graziosi disegni, ma in nessuno la forza di rappresentare nella faccia il carattere, il di dentro.

Dopo il secondo romanzo, che non piacque molto, anche perchè le idee politiche si modificavano, D'Azeglio vide comparire il *Primato*, le *Speranze d'Italia*. I tempi maturavano, le sette lavoravano, la guerra d'Oriente era in prospettiva, le speranze si sollevavano. Egli ebbe la velleità di scrivere un romanzo sulla Lega Lombarda; ma volse le spalle all'arte, diventò uomo e scrittore politico. In questi altri suoi scritti, il programma della scuola piemontese, di Cesare Balbo, ricevè gli ultimi tocchi. Di essi ci occuperemo in séguito.

LEZIONE XXII.

Massimo D'Azeglio.

(*Fine*)

Massimo D'Azeglio entra nel movimento politico — Il colloquio con Carlo Alberto — *Gli Ultimi casi di Romagna* — È il primo scritto veramente politico nella storia d'Italia — La polemica contro i partiti — Il *Programma nazionale* — Il movimento del 48 — *I Lutti di Lombardia* — Vita politica del D'Azeglio — *I Miei ricordi.*

Abbiamo visto in Massimo D'Azeglio il pittore ed il romanziere, e, raccogliendo le nostre impressioni, non c'è parso che lasci nell'arte orme profonde e durevoli che gli possano meritare uno dei primi posti. C'era in lui molto di quel Fanfulla, ch'è stato la meglio indovinata delle sue invenzioni, svelto e spigliato di mente come di corpo, allegro, giovialone, buon compagno, bravo, con certo fondo di distrazione e di dissipazione, con una dirittura ed un senso morale molto sviluppato, e che sarebbe stato più lodevole se egli ci avesse posto minore ostentazione e non dicesse sovente: *io Massimo d'Azeglio!* — con un buon senso naturale che teneva le veci della scarsa coltura e della poca sua attività speculativa. Ora concentrato negli studii per forza di volontà, ora correndo appresso a donne e ad av-

venture profane, è naturale che non vediamo in lui quei caratteri che segnano una seria e virile vocazione artistica. Ne' suoi dipinti, come ne' suoi romanzi, splendide sono le cornici, specialmente se vibra la corda patriottica; i quadri, sbiaditi, lasciano molto da desiderare per precisione di disegno e per finitezza d'esecuzione.

L'abbiamo accompagnato fino al 1841: non abbiamo ancora trovato in lui l'uomo politico. Eppure c'era stato gran movimento fino a quel tempo. Dove era Massimo D'Azeglio il 1821, quando tutta la gioventù piemontese correva a mettersi sotto la direzione di Santorre di Santarosa? Era in Roma, o, per dir meglio, girovagava per le campagne romane. Non era con gli altri, non solo perchè il padre non volle, ma anche perchè, ragionando non con principii astratti e con passioni, ma col suo buon senso, quell'impresa gli pareva matta, di riuscita impossibile, viste le condizioni di Europa; impresa più di sette che di popolo, ed egli odiava le sette che avvezzano l'uomo a mentire, a simulare, a dissimulare, e lo rendono ipocrita; — tutte cose che ripugnavano al sentimento del dovere, alla serietà di carattere che v'ho indicata come una delle sue principali qualità morali.

Nel movimento del 1832 nemmeno lo troviamo. Gli pareva che allora la vera azione politica non dovesse essere un movimento che invece di far progredire la buona causa la respingeva indietro e la rendeva ridicola innanzi all'Europa per la tenuità de' mezzi. La miglior cosa sembravagli formare un' opinione pubblica così concorde da rendere possibile un moto generale, non di setta ma di nazione. Ed è questo concetto che lo rende romanziere, perchè l'*Ettore Fieramosca* e il *Niccolò de' Lapi* avevano visibilmente lo scopo di presentare agl'italiani un'Italia militarmente fiduciosa in sè stessa, italiani valorosi come quelli della *Disfida di Barletta*, come quelli che fecero la bella difesa di Firenze, dipinta nel *Niccolò dei Lapi*. Per lui scrivere di questi fatti e dipingerli era opera meritoria, capace di fare av-

vanzare la causa italiana più de' moti violenti che come eruzioni scoppiavano qua e là in Italia.

Pubblicato il suo secondo romanzo nel 1841, ne cominciò un terzo. Non avea visto che il tempo de' romanzi era finito per l'Italia e finito anche il tempo dell'arte, cominciando uno stadio puramente politico, e che i libri che d'allora in poi avrebbero potuto produrre impressione, sarebbero stati non più quelli del Giusti, del Berchet, del Guerrazzi e i suoi; ma del genere del *Primato* e delle *Speranze d'Italia*, interamente politici.

Quando nel 1843 scoppiò il moto di Bologna, era un momento simile a quello in cui ci troviamo ora. Il papa vecchio e malato si avvicinava alla morte e sorgevano tante speranze, specialmente nello Stato pontificio. D'Azeglio fiutò l'aria, lasciò incompiuto il terzo romanzo del quale, credo, fra giorni saranno pubblicati a Torino i pochi capitoli che egli aveva composti. Il soggetto era la Lega Lombarda, non quella del padre Tosti, glorificazione del papato ammodernato, riconciliato con l'Italia, ma un quadro vivente nel passato dell'Italia che egli vagheggiava, la confederazione di tutte le forze vive della nazione sotto il patronato del papa per cacciare lo straniero d'Italia.

Al suo ingresso nella vita politica lo troviamo a Roma. Lì si mise in comunicazione con l'aborrita *Giovine Italia*, parlava coi patrioti e cercava far propaganda per Carlo Alberto, mostrandolo come il solo capo possibile per liberare l'Italia e compiere l'indipendenza. Perciò Balbo e D'Azeglio furono detti *albertisti*. Carlo Alberto era il traditore del ventuno, il *fucilatore* del 1832, come allora lo chiamavano. Era difficile fare una propaganda simile a' liberali della *Giovine Italia*. Pure D'Azeglio assicura che riuscì a convertire molti. Ricorda, fra le altre cose, l'argomento di cui si serviva per convincere i meno intelligenti. «Ebbene, — egli diceva, — noi non aspettiamo dal re nessun nobile fatto: domandiamo al ladro che rubi». Carlo Alberto insieme con gl'interessi italiani doveva avere a cuore quelli della sua dinastia.

Io credo che veramente egli operò molte conversioni. La scuola è bella e buona, ma sta bene in piccolo recinto; quando gli scolari sono tutto un popolo, ciò che fa impressione è il successo. La scuola di Mazzini non era riuscita nel 1821, nel 1832, nel 1843. Ogni partito ha seguaci meno ardenti, meno esaltati degli altri, più proclivi a farsi guidare dal buon senso che dalla passione, a domandarsi: dov'è che andiamo? E quando si presenta un nuovo metodo, un nuovo disegno, con maggiori speranze di riuscita, è chiaro che quei molti meno ardenti si faranno persuadere.

D'Azeglio fece propaganda nelle Romagne mercè la *trafila*. La *Giovine Italia* era organizzata in modo tanto serio, che aveva il motto d'ordine e lo comunicava agli altri. Di questa specie di passaporto settario si servì Massimo D'Azeglio, ponendosi in relazione con quegli uomini fidati ovunque andava. Ed è notevole che il governo papale, con tutta la sua polizia, non scoprì nemmeno uno di quei della *trafila*, e neppur uno di essi tradì la causa italiana, tanto essa era penetrata nell'animo di tutti.

A D'Azeglio parve aver convertito molti, esautorata la setta, e, pieno della speranza che Carlo Alberto sarebbe divenuto il direttore del partito liberale italiano, va a Torino per parlargli. Prima, non lo aveva veduto mai e ne diffidava in cuor suo. Espose lo stato de' liberali, quello che si macchinava, i fini cui si tendeva: risultato del colloquio furono queste parole di Carlo Alberto, che aveva ascoltato D'Azeglio in silenzio e con attenzione: — Fate sapere a quei signori che stiano in quiete e non si muovano, non essendovi per ora nulla da fare; ma che sieno certi che, presentandosi l'occasione, la mia vita, la vita dei miei figli, le mie armi, i miei tesori, il mio esercito, tutto sarà speso per la causa italiana.

A quel *fate* sapere, D'Azeglio si credette investito di una missione. Ma, quando si preparava a lavorare con maggiore energia, tutti i suoi sogni svanirono. Le Romagne, da lui credute convertite, gliene fecero una. Scoppiò il moto di Ri-

mini e di Bagnocavallo, ed egli allora lasciò ogni riguardo verso i liberali, credè dover parlare alto, e, incoraggiato da Cesare Balbo, pubblicò quel libro degli *Ultimi casi di Romagna*, che fu un avvenimento (1).

Non è un libro di occasione, di quelli che si fanno secondo spira il vento, destinati a perire. Nella storia d'Italia è il primo scritto veramente politico. Mancavano giornali politici, gli scritti di quella natura venivano dagli esuli, avevano la forma dottrinale e filosofica del *Primato* e delle *Speranze d'Italia*. È il primo scritto in cui la polemica entra come parte importante, si ragiona ai partiti ed ai principi, si discute la cosa pubblica, non una teoria od un principio astratto, con grande maraviglia degl'Italiani di allora, i quali applaudivano al coraggio dell'autore, quantunque non mancassero alcuni che vedevano nel libro insinuazioni albertiste. D'Azeglio non vuol dimostrare una certa tesi o sviluppare certe idee come Rosmini, Gioberti e Balbo. Non è pensatore, non è filosofo, guarda le questioni politiche con la sua perspicacia naturale, pieno delle idee della scuola lombardo-piemontese, le quali si aveva assimilate. Lascia l'astratto, ed il suo scopo non è di persuadere della verità di questo o quel principio, ma di formare un'opinione pubblica concorde per condurre innanzi l'impresa nazionale.

C'è una parte polemica ed una positiva. La prima è un modello. Egli si mette fra i due partiti in cui era allora divisa l'Italia, — i governativi, papalini, polizieschi, coloro che odiavano ogni novità; ed il partito apertamente repubblicano, il quale prorompeva spesso in moti inconsulti. Vuole forse avere la soddisfazione di dar botte agli uni ed agli altri? Era questa la polemica di quel tempo, la quale, invece di unire, sempre più divideva. Specialmente fatta dagli esuli, era un cumulo d'ingiurie e di violenze contro gl'Italiani che sopportavano que' governi: le risposte erano veri libelli. Questo libro è il primo esempio di polemica diretta

(1) *Degli ultimi casi di Romagna*, 1846 (varie edizioni).

allo scopo, non di attaccare gli avversarii, ma di conciliarseli ed unirli in una impresa comune.

Credono molti che per influire sulla pubblica opinione bisogni alzare il tono, metter fuori i principii nudi, scomunicare tutti quelli che non li ammettono. Ciò impedisce ogni conciliazione, ed è il metodo che prevale sventuratamente in Francia, ove i partiti sono così accaniti gli uni contro gli altri. Per guadagnare i partiti avversi non si ha da opporre passioni a passioni: bisogna sempre considerare che in quelli sono alcuni esaltati, ardenti per passione e per convinzione, i quali non si lasciano guadagnare, ed altri molti, gente di buona fede, che ci sta con buone intenzioni, senza nutrire quelle passioni, sorridendo spesso in aria d'incredulità alle vostre frasi esagerate e rettoriche. Se si vuole non combattere ma tirar dalla sua gli avversari, è d'uopo rivolgersi non agli esaltati, ma a quelli di buona fede ed alla grande moltitudine degl'indifferenti, la quale vuol vivere comodamente, non si briga di politica, eppure ne' momenti decisivi col suo peso passivo fa traboccar la bilancia.

Capite perchè poi i partiti finiscano col non essere più il paese e perchè, dopo un certo tempo, c'è bisogno di rinsanguarli, facendovi penetrare appunto il paese. Essi nella lotta concepiscono antipatie, odii, passioni ardenti alimentate da sforzi e da contrasti: a forza di combattere gli ostacoli, perdono la pazienza, alzano il tono, esagerano le idee: giunge il momento che si comprendono essi nella lotta, ma il paese rimane estraneo. Qui è la *corruzione de' partiti.*

Vedete ora quanto difficile era la situazione del D'Azeglio, con in capo quel programma. Voleva attirare preti e papa a compiere l'indipendenza, e doveva combattere il governo pretino; voleva unire tutte le forze attive della nazione, anche le forze rivoluzionarie, e doveva combattere le sette e tutti quelli che credevano nella rivoluzione. E doveva combattere in modo da guadagnarsi la gente onesta e la indifferente, tener la porta aperta ad una conciliazione. — Riuscì perfettamente, e la sua polemica perciò può considerarsi mo-

dello, ed è assai importante nella storia italiana. Combattè il governo papale professando il massimo rispetto pel cristianesimo e pel cattolicismo, parlando con riguardo de' preti, con riverenza del pontefice. Non già ch'ei fosse proprio un cattolico o un credente puro sangue; ma è quella l'arte di saper trattare con gli uomini da politico. Eppure lanciava al governo papale una requisitoria che non fu più dimenticata. È curioso il modo che adopera, una forma quasi paradossale con molto buon senso di sotto. Dice al papa: siete voi un sovrano assoluto? Io vi rimprovero di non essere sovrano assoluto; siate tale; abbiate una volontà e fate leggi chiare e stabili che la esprimano ai sudditi; vigilate specialmente su' cardinali delegati, su gl' impiegati che spesso alla vostra volontà sostituiscono l' arbitrio loro. — Con la stessa tattica i liberali napoletani scrivevano la celebre *Protesta*, non attaccando Ferdinando II, ma Del Carretto e gli altri della stessa risma, mettendo il re al di sopra delle accuse (1). — D'Azeglio pone il pontefice al di sopra delle censure, ai decreti che sostituivano le leggi stabili, agli arbitrii de' subordinati, dicendo tutta la verità, insistendo in questo che il male era fuori la volontà del pontefice, ed il meglio sarebbe stato sostituir essa agli arbitrii di delegati ed impiegati.

Più difficile era dire la verità agli autori dei moti di Rimini senza dispiacerli, biasimare uomini di cui parte era in carcere, altri salivano il patibolo, altri erano esuli, cacciati anche dalla Toscana. Sembrerebbe impossibile mostrarsi duro verso quella gente che espiava così quel tentativo. Pure D'Azeglio riuscì a dire la verità con tale temperanza, che anche i settarii non poterono mostrarsi scontenti. Anzitutto, egli mette da banda la setta, fa rilevare che quegl'infelici presero le armi per torsi di dosso gli arbitrii. Tanti padri di fami-

(1) Nella *Protesta del popolo delle due Sicilie* (del Settembrini) anche re Ferdinando è tirato in ballo, e violentemente. Il ricordo del De Sanctis, in questo punto, non sembra molto preciso.

glia non potevano essersi sollevati per freddo calcolo di cospiratori; essi non avevano più potuto soffrire quel governo. Non era bello dire a quella gente tribolata di aver pazienza e non suscitare movimenti finchè tutta l'Italia non fosse di accordo, per gli stessi motivi. È bello, diceva Don Abbondio a Federigo, è bello quel che voi dite; ma le ho vedute io quelle facce! Bello dar consigli agli altri, mentre lui, D'Azeglio, se ne stava sicuro a Torino. Pure spira in quelle pagine tanta sincerità, tanta pietà verso gli oppressi delle Romagne, tale sentimento patriottico, da non suscitare rancori e recriminazioni. Con questa polemica temperata ed onesta faceva il suo primo ingresso nella vita italiana il partito moderato.

Paragonate un po' Cesare Balbo e D'Azeglio, le *Speranze d'Italia* e gli *Ultimi casi di Romagna*. Vedete subito la differenza. Balbo pel primo parla dottrinariamente di un partito moderato; egli, si può dire, lo battezza, pigliando il nome dalla Spagna, dalla Francia di Luigi Filippo, ove dominavano i *moderati*. Ma quanta differenza! Cesare Balbo lo vedete sempre in cipiglio, in guanti, severo, con aria aristocratica, attaccando tutti senza alcun riguardo, parlando dall'alto come un oracolo, dettando sentenze in forma più dottrinaria che persuasiva. Perciò il suo libro non si può spesso leggere senza interruzione, e letto tutto, lascia un senso di cosa pesante. D'Azeglio, anche aristocratico, è però artista, si trova bene ne' saloni dorati e ne' miseri alberghi della campagna romana, è eguale co' nobili e con gli albergatori, pratica con eguale indifferenza con donne dell'una e dell'altra classe. Era in lui un fondo che oggi diremmo democratico, che traspare nel libro ove, messe da parte sentenze e dottrine, parla alla buona, usando lingua vicina alla parlata, scrivendo svelto e vivace come era lui di carattere, con tanto spirito da far dimenticare la superficialità delle idee e quel che d'abborracciato è nella forma: vi dà il diletto che provate viaggiando con un buon compagno.

Il libro esercitò grande influenza su' destini d'Italia. In-

tanto, gli avvenimenti incalzavano, saliva al trono papale Pio IX, e D'Azeglio si trovò nella necessità di applicare il suo programma. La parte positiva del libro fu sviluppata poi in uno scritto pubblicato quando Pio IX era già papa, nel *Programma Nazionale*, anche molto notevole (1). Le idee di Balbo, di Gioberti, di Rosmini, vi sono condensate in forma vivace, con l'aria meno di libro che di catechismo, destinato a girare e diffondere quelle idee.

Qual'è il fondo di questo programma, conchiusione del lavoro di tutta la scuola? Che base d'un'azione politica non può essere la setta, la violenza, neppure la rivoluzione; dev'essere il consenso unanime dell'opinione fondata sul diritto, non sulla forza, e rinvigorita da un grande senso morale. D'Azeglio rigetta l'opinione universale se vi si mescola qualche cosa di mentito e di astuto. Trova troppo generale l'opinione che l'Italia sia l'Italia di Machiavelli.

Perchè l'opinione pubblica si formasse e l'educazione nazionale avesse luogo, era necessario mettersi in mente che il nemico era sul Po e tutti gl'Italiani dovevano comprendere che anche i principi avrebbero dovuto prender parte all'impresa nazionale. Se questi fossero stati contrari, l'accordo nazionale non si sarebbe potuto avere. Base del programma era l'unione de' popoli col papa e co' principi, ciò che avrebbe creato doveri e diritti vicendevoli: i principi dovevano dare un passo innanzi, riformare, lasciare che si formasse l'opinione nazionale; dall'altra parte, i meno spinti dovevano contentarsi di ciò che avrebbero dato i principi. È un sistema d'idee medie, sviluppato poi in altro indirizzo dalla mano più vigorosa di Cavour.

Intanto cominciò il *Viva Pio IX*, l'atmosfera si cambiò; non si aspettò la preparazione educativa, solo al vedere un papa accordare l'amnistia e lievi riforme, il movimento oltrepassò D'Azeglio; Gioberti stesso, alla fine del suo viaggio in Italia, fu creduto reazionario. D'Azeglio si dibattè viva-

(1) *Programma per la formazione di un'opinione nazionale*, 1847.

mente contro quella corrente troppo impetuosa e per qualche tempo stette fermo nel suo programma.

Si comincia a parlare contro la nobiltà che non si mostra propensa alla guerra d'indipendenza. Carlo Farini scrive una lettera a D' Azeglio in lode della nobiltà, ed egli risponde lodando i nobili. Ma dice: voi nobili, smettete i pregiudizi di nascita; voi borghesi, pensate che il tempo delle caste è passato, porgete la mano all' aristocrazia. Il cardinale Gizi propone una legge sulla stampa mantenendo la censura preventiva. Il professore Orioli, quello stesso che nel Congresso di Napoli chiamò Ferdinando II un Giove, scrive a D'Azeglio difendendo la legge, e questi anche la sostiene, rispondendo. Si, dice, perchè nelle condizioni presenti è un progresso avere la libertà della stampa con la censura; meglio avere giornali politici con la censura che non averne affatto. Bisogna contentarsi.

Vedete l'uomo attaccato alle sue idee. Viene il tempo che tutto il programma va a monte, invano opponendosi i dottrinari. Questo è il momento di giudicare D' Azeglio e vedere fino a qual punto era pedante, se rimase negli argini che si era messi attorno o si acconciò alla nuova situazione.

Cos'era dunque quell' Italia che applaudiva alle idee di Rosmini, al *Primato,* a Balbo, a D'Azeglio, applaudiva al papa, contenta di piccole riforme, e poi ad un tratto manda fiamme, gitta via il programma delle piccole riforme, ed appena due mesi dopo assunto Pio IX al trono pontificio, grida da un capo all'altro *Costituzione?* C'è una legge storica che D'Azeglio ebbe il torto di dimenticare fino allora. In un popolo o nella classe intelligente d'un popolo sono certe idee, in astratto accettate da tutti. Al momento dell'azione, il popolo inesperto crede che l'idea buona deve essere applicata, non concepisce differenza tra ciò ch'è nel cervello e ciò che è nella società e nella politica. Specialmente i giovani hanno quest' istinto ch' io chiamerò divino, perchè così la nuova generazione rinsanguina la vecchia. Ma, dopo i primi tentativi, la resistenza, le carceri, i patiboli, gli esilii fanno

sorgere il senso politico, comprendere che un' idea non sempre perchè bella e buona si può applicare: e la politica sta nel saper vedere quando, come, fino a qual punto un' idea può essere attuata.

Dominava il concetto dell' unità nazionale; invano Balbo lo diceva un sogno, invano Gioberti consigliava la confederazione. Si voleva generalmente l' Italia unita, — si pensava: *ha da essere una,* come diceva il popolo napoletano a Garibaldi. Bisognava perciò rovesciare principi e papa, era necessaria la repubblica, il popolo doveva fare da sè. Queste idee nutrivano anche quelli che, pel sentimento dell' impotenza nazionale, calavano a temperamenti.

Parendo non raggiungibile questo doppio scopo, gl' Italiani avevano accettato idee meno avventate, la lega del papa e dei principi. In fondo, si tendeva all' unità; ma si accettava prima, cosa più attuabile, l' indipendenza; si voleva la repubblica, ma, come mezzo di transizione, non si rifiutava la costituzione.

Perchè quelle idee furono trattenute? L' Europa era contraria, i movimenti qua e là non erano riusciti, mancò fiducia nelle proprie forze, si sentì che il popolo da sè solo non poteva nemmeno raggiungere l' indipendenza e la costituzione: la temperatura si abbassò, e si accettarono le riforme e la preparazione all' impresa, non essendo possibile andare più innanzi.

Ma, quando comparve Pio IX con l'amnistia, il movimento in tutta Italia fu tanto più violento quanto era stato compresso, e il programma moderato fu superato. Era uno di quei movimenti necessarii, cui non si può resistere, legge storica contro la quale si agitavano Balbo, D' Azeglio e gli altri.

Sapete quello che avvenne; furono certamente cose tristi, ma spiegabili storicamente e gloriose per l' Italia. Palermo, a data fissa, invita Ferdinando alla costituzione e, giunto il momento, si solleva. Dimostrazioni fragorose in tutta la penisola per la costituzione. In pochi giorni s' era fatto quel cammino che i moderati volevano percorso in molti anni.

Gioberti e Balbo rimasero fermi; secondo il programma di D'Azeglio c'era altro ostacolo. Volevasi che, mentre l'Italia era così agitata, i Milanesi stessero quieti perchè l'indipendenza doveva venire dopo. Figuratevi che significa domandare tanto ad un popolo che vede tutta l'Italia commuoversi.

I Milanesi fecero qualche cosa che oggi parrebbe impossibile; ma si spiega con l'ardore e la speranza di prossima riuscita. Stettero saldi al programma e scelsero tutt'i mezzi pacifici per far capire agli Austriaci che se ne andassero; rinunziarono al fumare, ai teatri; gli uomini più importanti intorno al principe dettero le loro dimissioni. Udita la nuova della costituzione data a Napoli, un bel mattino tutti mangiarono il piatto tradizionale napoletano, i maccheroni. Ma tanto coraggio civile, tanta resistenza legale, fu inutile; un bel giorno si sfrenò una truppa ubbriaca per le vie, che uccideva e feriva a destra e sinistra, primo incentivo allo scoppio del rancore popolare. In que'giorni a Pavia gli studenti accompagnavano un compagno alla tomba. Due uffiziali s'introdussero tra le file fumando per provocare; i giovani avevano la consegna di star tranquilli; ma in certi momenti non si può tenere le mani; gli uffiziali furono malconci, accorse la truppa, l'Università fu chiusa.

In quei momenti D'Azeglio si mette nella nuova atmosfera, scrive il famoso libro sui *Lutti di Lombardia*. Quello sui casi di Romagna vi fa pensare a Cesare Balbo, questo a Mazzini, salvo lo stile più efficace perchè meno mistico, meno aereo, più vivo, spigliato, popolare. Non è più l'uomo moderato che consiglia moderazione, è il tribuno che mette legna al fuoco e dà nuovo impulso al movimento. Il sugo dello scritto, — che fu letto allora da quanti potevano in Italia, ed esaltò molto gli spiriti, — è ch'era bello il moto italiano, lode meritano i Bandiera, i Palermitani, i Bolognesi che han mostrato tanto valore, specialmente i Milanesi che, inermi, han voluto fare la loro protesta e si son fatti assassinare. È la gloria del martirio a Milano, come la

lode del valore in altre parti d'Italia. — D'Azeglio combatteva prima i mezzi violenti; mutata la situazione, glorifica i tentativi ch'erano contrari al suo primo programma, la protesta finita nel sangue a Milano e a Pavia.

Questo libro rialzò D'Azeglio nell'opinione, mentre Gioberti scendeva. E quando l'Austria, perduta la pazienza, volle occupare Ferrara, quando si avvicinò quella guerra di indipendenza ch'egli già aveva collocata a tanta distanza, trovandosi fra i nobili romani a Bologna, scrisse la celebre lettera sulla difesa del territorio pontificio. Diceva ai bolognesi ed ai romani: avete gridato *morte ai tedeschi*. Ora eccoli qui. Volete o no l'indipendenza? Le velleità sono ridicole: se non volete, aprite le porte; altrimenti non parlate di *guerriglie*, le quali non han che fare in Italia; dovete contrastare al nemico ogni città, come fanno i popoli che veramente vogliono acquistare l'indipendenza, come fecero i greci a Missolungi, la Spagna a Saragozza, la Polonia a Varsavia. E le mogli, e i figli, e i beni? Quei valorosi non si facevano queste domande. Se concepite davvero una virile risoluzione, dirò: lo Stato pontificio si può difendere, e se si cadrà, si cada in modo da procurare all'idea dell'indipendenza italiana il rispetto de' popoli civili. Egli non potè dare i suoi beni ch'erano in Piemonte; ma aveva promessa la vita, ed a Vicenza cadde ferito sotto gli ordini del generale Durando, sopravvissuto glorioso a que'casi. Voi sentite che il suo era cuore di vero patriota, e in quel cangiamento di programma traspare la sua lealtà.

Le cose andarono a male, lasciando la memoria di tre grandi fatti: le cinque giornate di Milano, la difesa di Venezia e la difesa di Roma. Guerrazzi e Montanelli vollero stabilire la repubblica a Firenze; come Mazzini a Roma. E D'Azeglio andò a Firenze, e nella *Patria* fece loro guerra viva, in nome del programma piemontese, tanto che quelli perdettero la pazienza e lo mandarono fuori. C'era l'armistizio, bisognava ripigliare la guerra o concludere la pace. D'Azeglio dimostrò che una nuova guerra sarebbe stata le-

tale, con la Toscana e Roma in mano de' repubblicani, Napoli in mano degli svizzeri.

Ma gli spiriti erano accesi, un ministero democratico dovè intimare la guerra; seguì Novara, e D'Azeglio accettò di essere ministro della pace, non avendo voluto la guerra. È un fatto che richiama a mente Thiers; però i Francesi accettarono il trattato di pace in silenzio, i liberali piemontesi non volevano ingoiare la pillola; cominciarono le recriminazioni, si rifiutava la pace. E D'Azeglio compì il suo ultimo atto, il suo testamento politico, dopo il quale rimase in seconda linea, lasciando il posto a un nuovo astro che sorgeva, il conte di Cavour: scrisse il famoso proclama di Moncalieri. Era certo incostituzionale che il re parlasse agli elettori in suo nome e dicesse: badate a mandare deputati savi, i quali approvino la pace, disposti a secondarmi, non a far novità, altrimenti! C'era l'*ehm!* che metteva tanta paura a Don Abbondio. — Altrimenti metterete la corona in cattiva situazione, bisognerà togliervi lo Statuto.

Il D'Azeglio consigliò al re quel manifesto, egli lo scrisse, ne assunse la responsabilità in una lettera ai suoi elettori: il paese accettò l'invito e mandò deputati moderati, i quali ratificarono la pace: così fu possibile nel Piemonte, come avanzo del 48, serbare lo Statuto.

Chi compie di questi atti, deve rassegnarsi a cadere, a non avere più popolarità. Massimo D'Azeglio si ritirò a poco a poco dalla scena politica; al 60, quando pareva potesse essere richiamato al governo, — specialmente dopo avere aggiunto al *Manifesto* lo scritto *Quistioni urgenti*, ove dimostrava che la capitale avrebbe dovuto essere Firenze, — si sentì straniero al nuovo ambiente. Si ritirò in una piccola casa donatagli dal re nell'Accademia Albertina di belle arti, dimora molto acconcia per chi si era tanto dilettato di arte, ed ivi scrisse le sue memorie.

Come i vecchi che vivono nel passato, in questo libro cerca richiamare le vicende e le impressioni della vita trascorsa, specialmente di quella esistenza d'artista che gliene

aveva lasciate più vive. Mise un velo su una parte della sua vita, e mi duole che l'abbiano profanato pubblicando le sue lettere, ov'è la parte prosaica, la vita dissipata. Mise un velo sulla sua famiglia e soprattutto su una donna avente cognome illustre, la quale non gli aveva fatto buona compagnia. Non aveva più la forza di ricordare le impressioni fuggevoli, eppure più preziose, dell'artista che dipinge, dello scrittore che fantastica. Leggendo, si vuol trovare traccia dell'ispirazione dell'*Ettore Fieramosca*, del *Niccolò dei Lapi*, dei suoi dipinti: qui il libro è monco. È una parte sola delle sue memorie, forse la più interessante per lui, ma non per noi. Narra i suoi viaggi nella campagna romana, piccole avventure che gli danno occasione di parlare dei costumi di quella popolazione.

È come un vecchio che narra e narra con calma, e dice a' giovani: imparate da questo. Egli spesso interrompe il racconto per fare di questi discorsi: — badate, l'Italia è fatta, non gl'Italiani, bisogna rifare l'educazione, rifarla così e così; e frammette i consigli al racconto con amabilità, trattando il lettore da eguale. Ma le ammonizioni sono non molto profonde, generiche, i quadri sbiaditi, perchè rare volte gli riesce di ritrovare l'impressione prodotta in lui da quelle scene come quando descrive il viaggio per mare a Sorrento, e dove più fa sforzi, meno riesce.

Massimo D'Azeglio, dunque, non è il più grande della scuola cui appartenne, ma è il più simpatico e più popolare. Non ne avrei parlato così a lungo, se non volessi chiamare la vostra attenzione su un carattere speciale di lui, che non è stato bene avvertito. Appartiene, certo, alla scuola lombardo-piemontese; ma ha tale spontaneità, tale indipendenza, e le corde del suo cuore vibrano così forte per il bene della patria, per l'indipendenza di lei, che non potete proprio collocarlo lì in mezzo. Ha molti punti di contatto con la scuola opposta, è come anello di transizione da Manzoni e Gioberti a Mazzini, Guerrazzi, Niccolini.

LEZIONE XXIII.

La scuola lombardo-piemontese — Conclusione.

Il D'Azeglio, uomo di transizione — La scienza della storia nel secolo XIX — La teoria del progresso e della libertà — Non originale in Italia, e perciò non originali i suoi teorici italiani — L'originalità è nelle applicazioni, come nel D'Azeglio — Caratteri della scuola lombardo-piemontese — Il senso della realtà, la tolleranza, la mansuetudine — Lo stile popolare — Ma questa scuola ebbe il torto di scambiare la questione di metodo con la questione di principii — Intrinseca impossibilità delle conciliazioni da essa propugnate — Mancanza di sincerità nelle idee concernenti la religione e la chiesa — Riassunto dei giudizii principali — Commemorazione di Urbano Rattazzi.

Massimo D'Azeglio è uomo di transizione; pure appartenendo alla scuola lombardo-piemontese, accenna nei suoi propositi, nel carattere, nella lealtà sua, nella facilità d'intonazione ad un'altra scuola, della quale dobbiamo occuparci l'anno venturo. Se questa transizione fosse unicamente quistione di temperamento e di coltura, personale a Massimo D'Azeglio, non c'insisterei; ma si fonda su quistioni importanti di metodi e di principii e perciò richiama la mia attenzione.

D'Azeglio mi conduce naturalmente ad esaminare il carattere determinante di una scuola illustre per tanti uomini valorosi, già oltrepassata, ma di cui però l'eco dura ancora;

ed a darvi in ultimo non le linee principali, non potendo ripetere ciò che ho già detto tante volte, ma la fisonomia specifica di essa.

Il carattere distintivo di questo secolo è stato che una scienza del mondo morale, della storia, intraveduta da Machiavelli, da Bruno, da Campanella, preparata da Vico, già divenuta legge del progresso indefinito del secolo XVIII, ha preso il carattere rigoroso di scienza delle leggi della storia. Se mi permettete una parentesi, dirò che un'ultima produzione di questa scienza è in Italia un volume d'un egregio napoletano, Nicola Marselli, intitolato *Scienza della Storia* (1).

Tutto questo movimento non è italiano, ma europeo, soprattutto elaborazione tedesca e francese, di cui venne in Italia il riflesso. Qual'è il cammino della storia? ciò che poi, applicato, diventa in Italia il nocciolo di tutti gli scritti politici? Anzitutto trovate questo principio: la storia non è prodotta nè dal caso nè da forze soprannaturali, ma da leggi stabili come le leggi meccaniche; anzi perchè la storia, come diceva Vico, è fatta dagli uomini, le leggi che regolano il mondo morale sono in fondo quelle che regolano il mondo naturale: è la natura nella sua trasformazione a spirito. E poichè il mondo morale è regolato da leggi fisse come la natura, come qui le mutazioni violenti, diluvi, terremoti ecc., sono grandi crisi che annunziano grandi trasformazioni, nella storia le guerre e le rivoluzioni — benchè non tutte — annunziano grandi trasformazioni nell'ordine morale.

Importa vedere non il momento della trasformazione per mezzo di queste crisi, ma, nel girare d'una in altra trasformazione, il cammino della storia. È qui l'originalità del secolo XIX. Codesto cammino prima era indicato col nome di rivoluzione, dopo con quello di evoluzione, che indica un processo naturale sia nell'ordine naturale, sia nel morale, pel quale le forze insite in ciascun ente si svolgono, e d'idea

(1) Nicola Marselli, *La Scienza della Storia*, Roma, E. Loescher, 1873.

nasce idea, di cosa nasce cosa. Oggi questa legge è talmente giudicata vera, che anche i partiti più violenti l'adottano, e sentite a parlare di evoluzione, di progresso pacifico anche quelli che professano le dottrine più avventate e più ardite.

Ma perchè l'evoluzione sia possibile e feconda, perchè dia più presto risultati migliori, ci vuole una condizione senza la quale tutto il sistema cade. E la condizione è che ciascun ente individuale e collettivo si possa sviluppare secondo le sue forze *liberamente*. Libertà, in modo che, rimanendo ciascuno nella sua orbita, la libertà degli uni non sia servitù degli altri.

Evidentemente questa evoluzione, messa a base la libertà, sarà più o meno violenta, più o meno celere, secondo che il consenso universale sia maggiore o minore; perciò fondamento del progresso pacifico di cui ho detto, è l'istruzione e l'educazione popolare. Meno un popolo è istruito, più è soggetto a rivoluzioni ed a guerre, a contrasti tra le masse intelligenti che irrompono e le ignoranti che reagiscono. Più sviluppata è la coltura generale, più formato il carattere, minore è la distanza fra le classi, più pacifico il progresso.

Nasce forse da questo la fine della lotta? No, la lotta è condizione della storia; ma, invece di essere cozzo violento di passioni e d'interessi, diventa naturale attrito di opinioni, ciascuna nella sua orbita, con vicendevole rispetto, il quale nasce appunto dall'ammettere la legittimità di tutt'i fatti storici, della tradizione e del diritto storico, dal riconoscere in tutti i fatti il diritto di essere, in tutte le idee la libertà di svilupparsi secondo le loro forze. Il cammino della storia si fa senza deviazioni, senza passaggi bruschi e violenti.

Quando la lotta è in queste condizioni, le opinioni diverse che si contrastano il campo in una nazione possono unirsi, far tregua in certi momenti innanzi a fini superiori, comuni a tutti. Specialmente, se si tratta dell'indipendenza, se la nazione stessa è in gioco, un paese è morto se vi sono par-

titi capaci di combattersi l'un l'altro in presenza del nemico: un paese mostra di non essere caduto affatto se è ancora capace di far la tregua per opporre tutte le forze al pericolo comune. Allora il partito liberale o illiberale, diventa nazionale o antinazionale. Ed è quella tregua l'ultima fase del movimento politico.

Questo complesso d'idee oggi si chiama *liberalismo,* e costituisce la scuola liberale in Europa. Quelle idee, dopo lunga elaborazione, hanno fatto molto cammino; gli stessi radicali le confessano anche se le loro passioni non permettono sempre di porle in pratica. E chi paragona la Russia e la Turchia di quarant'anni fa con quelle di oggi, vede fino negli stati più assoluti l'azione della scuola liberale che ha rese impossibili le durezze tiranniche e più miti i costumi.

Se sono riuscito a spiegare codesta scuola liberale, già oltrepassata, quasi esaurita, poichè quelle idee sono ormai di tutti, vedete qui il germe de'discorsi, delle polemiche, degli scritti della scuola che abbiamo studiata, di cui Balbo è il dottrinario, Gioberti l'oratore, Rosmini il pensatore.

Fin qui siamo in regioni astratte. È filosofia, e comprendete perchè in questa parte l'Italia non abbia originalità, perchè Gioberti, Rosmini, Mamiani non sieno riusciti a passare le Alpi, e l'originalità appartenga più ai tedeschi, e ne'nostri scrittori non si senta altro che il riflesso d'idee già divenute volgari nel resto d'Europa. Ma ogni scienza ha la sua applicazione, l'applicazione di quelle leggi storiche è la politica. Proprio d'una scienza d'applicazione è, non il lavoro in astratto sulle idee, ma il lavoro su dati di fatto, su materiali non creati dallo spirito ma trovati da esso innanzi a sè. La scienza politica, della quale Machiavelli dette primo la chiave nel mondo moderno, esce da'principii astratti. I pedanti, i dottrinari pigliano quelle leggi e vogliono applicarle nude e crude come sono, come avvenne in Francia e altrove ne'primi ardori della rivoluzione. Dato un materiale, una nazione fatta così e così, trovare il modo

più acconcio perchè possa meglio andare nel suo sviluppo, — ecco il problema della politica.

Qui è l'originalità dell'Italia, la quale rimaneva in seconda linea quanto a lavori astratti, in mezzo al pensiero europeo; ma aveva innanzi una questione ardente, speciale, da risolvere senza indugio, la questione della indipendenza e della libertà interna. Il movimento era proprio non teologico o filosofico, ma politico. Ciò ha chiamato specialmente la mia attenzione su' *Casi di Romagna* di Massimo d'Azeglio, sul suo *Programma nazionale*, ove in poche pagine è raccolto ciò che lo spirito italiano suggeriva per la soluzione della questione.

Gioberti diceva: — *Morte a' preti!* Ma i preti ci sono e non potete ucciderli, e se anche lo poteste, poichè l'opinione pubblica non si uccide, risorgeranno. *Morte ai nobili!* Ma non si distruggono i privilegi e le distinzioni di classi con la morte, bensì con l'istruzione e con l'educazione. In Italia sono diverse classi. Volendo fare una politica *di combattimento* — frase di oggi, — attaccare violentemente gli avversari, ci divideremo e non potremo ottenere l'indipendenza. — Così fondamento della politica degli uomini di stato italiani fu promuovere la tregua nelle lotte interne, per unire le forze di tutti e rivolgerle agl' intenti comuni a tutti. Politica che ha dato grandi risultati, i quali se volete estimare, non dovete badare a quel che dicono i partiti; guardate a quel che dice tutto il popolo, fuori le ire partigiane. Trovate questo buon senso in Italia, che, per esempio, mentre in Napoli si laceravano *cavourriani* e *garibaldini*, il paese univa nella sua adorazione Cavour e Garibaldi; ed anche oggi, per le case degli operai e de' borghesi, trovate l'uno a fronte dell'altro i ritratti de' due avversari. Il popolo pone insieme Manzoni e Cattaneo, Manzoni e Mazzini. Comprende col suo istinto che è stato utile quel sistema politico, pel quale, nel 1848, furon visti frati morire per la patria, nobili spargere il sangue per essa, principi alzare la bandiera nazionale. Se il successo non corrispose, fu certo nobile il con-

cetto di unire tutte le forze italiane e ribattezzare classi e partiti scissi da tanto tempo, nel sangue versato combattendo contro lo straniero.

Tutto questo par troppo fuori delle regioni serene della letteratura. Eppure è evidente che queste idee ebbero non solo grande influenza sul contenuto letterario della scuola lombardo-piemontese; ma grande anche sulla *forma* come noi la intendiamo. Ricordate ch' è merito di essa scuola, non tanto aver recato un contenuto nuovo, riflesso in gran parte del movimento europeo, quanto aver creato una forma letteraria, non destinata a sparire come il contenuto, perchè porta lo stampo dello spirito moderno.

Poichè il mondo non è retto da principii astratti, gl' ideali astratti del secolo XVIII si dileguano a poco a poco, succedono altri pieni di vita, concreti, impregnati delle condizioni speciali in cui un popolo si trova: si spande un senso del reale, che oggi domina sotto il nome di scuola positiva. Questa fine delle astrazioni e degli ideali classici, questo più vivo senso della realtà è primo carattere di questa scuola.

Inoltre, si lascia l'andazzo di combattere l'avversario, non come opinione opposta ad opinione, ma come passione opposta a passione, interesse contro interesse, dando colpi senza comprendere. L' uomo pieno d' ira non comprende il suo avversario. Rammento un fatto caratteristico. Nel 1848 gli odii si cumulavano sul maresciallo Radetzky, elevato ad ideale di perfidia e di malvagità. Dopo Novara, quando il sangue cominciò a calmarsi e ne' giudizii vi fu una certa reazione, un giovane, che mi aveva annoiato con le sue ingiurie continue contro il Radetzky, uscì a dire: finalmente, Radetzky è un buon patriota, serve l'Austria, com' è suo dovere.

Quando si comprende l'avversario, il fuoco della passione si calma. Ed altro effetto di quelle idee nella scuola è, come dicevo, comprendere tutte le opinioni e così giungere alla tolleranza. Perciò alla forma letteraria piena di sarcasmi, d' ingiurie, d' invettive, d' ironia, scritta col pugnale (come fu detto delle tragedie di Alfieri), succede un'altra ispirata alla

tolleranza. In luogo di attaccare l'avversario, si cerca comprenderlo, si riconosce la legittimità di tutte le opinioni, e nella lotta in nome della verità, si allontana dall'animo l'ira e l'amarezza. Era moda gittar sarcasmi ed ingiurie alle opinioni che parevano contrarie alle proprie; oggi tutto ciò è divenuto di cattivo gusto, non si tollera più un libello scritto al modo di quarant'anni fa contro i preti, il papa, i nobili, o contro i *rossi*, i democratici, i socialisti.

Nè solo la tolleranza ha cambiato il carattere morale della forma letteraria; ma ancora una qualità ignota al secolo XVIII, prodotta anch'essa dal movimento della coltura europea e diffusa in Italia. È la forza ch' io chiamo della mansuetudine, la forza dei partiti vinti. Mentre i vincitori trionfano, i vinti hanno quella grande forza per la resistenza. Nei seguaci degeneri della scuola essa diventa un non so che di femminile, diventa debolezza; ma guardatevi dal credere che mansuetudine sia debolezza. È una forza più rara, più difficile dell'energia e dell' indignazione, qualità istintive, anelli che ci legano all'animalità. Ma quella di cui parlo è il saper contenere quel primo istinto naturale violento, il sapersi possedere, il far prevalere l'elemento razionale, scostandosi dall' animale, avvicinandosi a quel che si chiama tipo umano, ch'è appunto il possesso tranquillo di sè, il predominio della parte razionale sugl' istinti e sui sensi.

Quanti grandi italiani hanno avuto la forza di esporre la vita per la patria, di sopportare sacrifizii per essa! Ebbene, c'è qualcosa di più difficile, a cui pochi giungono. Quando vedevo Garibaldi non sapersi temperare contro Cavour, mentre bisognava fare l' Italia, e altri patrioti fremere contro quelle intemperanze, dicevo: ecco uomini che mancano della forza di contenersi, di quella forza di mansuetudine di cui è sì nobile modello Alessandro Manzoni.

Codesta mansuetudine allora veramente è forza quando non è prodotto di temperamenti linfatici e femminei, ma di animi forti che giungono a frenare anche le loro tendenze legittime innanzi al pensiero di poter fare danno al paese, ed uscire dai limiti razionali in cui l' uomo deve rimanere.

Chi legge Manzoni, Pellico, Rosmini, vede la scuola lombarda sostituire agli sdegni ed alle vendette del secolo XVIII la mansuetudine di cui vi parlo, la quale nei mediocri e nei pedanti è debolezza.

Passiamo ad una parte più grossolana della forma letteraria, allo stile. Avevamo lo stile tragico, a grandi linee, a grandi contrasti, con parole aristocratiche, elevate, accademiche, classiche. Succede lo stile popolare, lontano dalla grandezza tragica che rivelava un ideale astratto, impregnato di realtà e dotato di due qualità essenzialmente moderne e che rimangono inerenti alla forma letteraria: la fine analisi sostituita alla sintesi dommatica di altri tempi, e la vivace rappresentazione plastica de' particolari, la quale, se non dà le grandi linee dantesche, fa gustare le parti. L'analisi penetra nelle pieghe della realtà, la rappresentazione de' particolari dà di essa il colore.

Fin qui abbiamo di che salutare questa scuola come benemerita e come scuola ancor viva, perchè i caratteri di essa, specialmente come forma letteraria, si sono svolti e si svolgono ancora. Il torto è stato aver confuso una questione di metodo con una questione di principii. Quelle idee sono semplice metodo, sono il cammino della storia in generale e dell' Italia messa in quelle condizioni. Mutare il metodo in principii è però un' illusione che tutti troveranno naturale. Parve a quella scuola non solo dover inaugurare la lotta pacifica fra le diverse opinioni; ma dover andare innanzi, togliere la lotta, trovare un *medium quid,* una dottrina media che potesse essere accettata da tutti: si volle non la tregua dei partiti, non la lotta pacifica; ma l'accordo compiuto.

Certo, qui dentro c' era la reazione europea; ma, ve lo dissi, essi non erano reazionari, non avevan nulla di comune col padre Bresciani (1) e con altri di quella risma: erano

(1) Pel Bresciani, vedi il saggio sull' *Ebreo di Verona,* in *Saggi critici,* pp. 107-136.

la continuazione in Italia della scuola liberale. Parve ad essi che base della conciliazione dovesse essere la tradizione italiana, un complesso d' istituzioni legate intorno al cattolicismo; parve necessario lavorare a rinsanguare il cattolicismo stesso. Come procedette la scuola nel tentativo, nel quale è pur chiara la nobiltà dell'intenzione, su di un fondo di verità, essendo la ricostituzione del sentimento religioso necessaria ad una nazione? Quale metodo tenne?

Si comprende la Germania e tutti i popoli che han voluto ricostituire la religione purificandola, avvicinandola ai principii moderni. Si comprende un popolo che alza la bandiera contro istituzioni degeneri, impugna le armi e combatte per acquistare la sua libertà di coscienza. Ciò han fatto la Germania, l'Inghilterra, la Svizzera, ed hanno avuto la fortuna di acquistare una storia continuata, senza violente interruzioni. Dagl' italiani era lontana l' idea d' uno scisma nella Chiesa. Parlatene a Manzoni e risponde con la *Morale cattolica,* a Gioberti e vi dice: *gesuiti no, ma cattolici.* Ci era un' altra via, *reformatio intra ecclesiam*, riformare ma restare nella Chiesa, a dispetto delle scomuniche. Ciò fanno i vecchi cattolici della Germania protestando contro l' infallibilità, ma senza uscire dal cattolicismo; ciò si fa a Ginevra da'cattolici liberali, capo il padre Giacinto. Non si scrivono trattati filosofici, si va subito all'azione, si fonda una chiesa, si fa una propaganda, e si afferma di rimanere nel cattolicismo.

Gl' italiani non presero nessuna di queste vie; scrissero libri, romanzi, proposero piani di ritorme. Quando si trattò di tradurre in fatto tutto questo, qualche tentativo iniziato riuscì ridicolo. Non ricorderò il padre Passaglia, perchè si può parlare di dubbia fede. Rammento il padre Giacinto, il quale tenne in Roma delle conferenze: gli si batterono le mani e tutto rimase come prima; mentre in Ginevra egli è riuscito a fondare una chiesa e ad avere seguaci.

Il tentativo in Italia non attecchì. Ed il pensiero dominante della scuola era questo: la monarchia, per l' istinto

della sua conservazione, s'è fatta moderna, il papato per lo stesso istinto deve far pace col mondo moderno, accettare la libertà ed il progresso. Tutto questo finì in un grande insuccesso; invece di avvicinarci a questo bell'ideale, abbiamo il sillabo, l'infallibilità, un titolo nuovo e sinistro che prende il cattolicismo ed è *clericalismo,* un cattolicismo politico. Il movimento politico riusciva bene, non il religioso. E perchè?

Lo dirò con profonda convinzione: fu non solo difetto di sentimento religioso nel popolo, ma negli stessi uomini che presero parte a quel tentativo, fatto non in nome della religione veramente, ma in nome della politica mascherata da religione. Di qui un fatto altamente deplorevole pel carattere italiano: uomini evidentemente scettici che vanno in chiesa e si picchiano il petto e insegnano il catechismo. È l'antica piaga italiana che ci dà il marchio dell'ipocrisia al cospetto degli stranieri, la quale si riapre e inciprignisce.

Di qui una conseguenza nella letteratura iniziata così splendidamente da Alessandro Manzoni in opposizione alla rettorica ed accademica che regnava innanzi. La forma popolare immediatamente degenera in forma rettorica ed accademica peggiore di quella prima.

Non sentite più nei periodi eloquenti di Gioberti, in quelli lisciati, eleganti, accademici del Mamiani quella forma fresca e vivace del Manzoni. L'arte degenera nell'idillio e nell'elegia, come vi ho mostrato: risorge l'Accademia e l'Arcadia in tutte quelle confessioni di metafisici, in tutti quei discorsi astratti come quelli di Cesare Balbo, che non rivelano uomini animati da vero sentimento religioso, bensì lo sforzo di parere tali, perchè ciò può essere utile politicamente.

In politica potete ammettere questioni di condotta, non deviazione di principii. Che un partito debba condursi con temperanza, con spirito di conciliazione e di mansuetudine, sta benissimo, e qui trovate bello esempio Massimo D'Azeglio, specialmente quando scrive sui casi di Romagna.

Ma non è lecito da questo passare a principii, e, non sentendosi animati da vero sentimento religioso, dalla convinzione della necessità di conciliare la religione colle idee moderne, simulare quel sentimento e quella convinzione. Preferisco Machiavelli, il quale dice: voglio che la religione sia utile alla società, — con un sorriso che vuol significare: per me, ci penso io, — all'uomo che professa dottrine di cui non è convinto. Tutto quel calore nella difesa, la facondia, lo spirito, la sottigliezza elegante, come si vede in Mamiani, mostrano appunto che non c'è il sentimento che nasce quando c'è la fede nei cuori.

Molto male derivò da questa confusione che deploriamo anche oggi. E, innanzi tutto, essa servì a ricostituire l'ipocrisia nei caratteri, la rettorica e un falso modo di scrivere nell'enunciare quelle dottrine.

C'è un' altra grave considerazione da fare. Badate che colui il quale parla di purificare il cattolicismo e ricondurlo ai tempi evangelici, di avvicinare le idee cristiane al mondo moderno, accenna ad opera santa, ma fa cosa assai imprudente finchè non si entra nel campo dell'azione, finchè quelle idee non sono diffuse dappertutto. — Per conoscere il presente, richiamerò per poco il passato. Tutte le reazioni hanno avuto a precursori di questi uomini che han cercato riabilitare alcune idee, purificarle, senz' aver la forza di alzare una bandiera, fare un programma e spanderlo dappertutto. Ebbe di questi precursori anche la reazione del 1815, e furono la Staël, Chateaubriand, Lamartine, quelli che per fare opposizione a Napoleone cominciarono a rinverniciare le idee vecchie. Venne poi la Santa Alleanza, la reazione fatta in nome di queste idee. Credete che essi volessero il trionfo della reazione? Credete che non fossero liberali? che volessero che il cattolicismo pesasse come mantello di piombo sullo spirito moderno? — Avviene che le moltitudini pigliano le idee non quali sono nelle loro origini, ma come le trovano. Parlate al popolo del cattolicismo, ed il popolo a dispetto vostro lo piglierà com'è, non come dovrebb'essere.

Ecco perchè se i tempi volgessero al peggio, nessuno potrebbe augurarsi che un movimento il quale dura appena da vent' anni, debba continuare non interrotto. I nemici del paese troverebbero lastricata la via da questa scuola, solo perchè essa, ripeto, una questione di metodo ha voluto cangiare in questione di principii.

Oramai avete potuto vedere che tutte le idee di cui ho parlato hanno avuto grande influenza sulla letteratura, e così il metodo, così i principii. E capirete il motivo principale che ha guidato i miei giudizi. Severo dove ho trovato la rettorica, il liscio, lo spirito reazionario sotto apparenze liberali, quando dietro la mansuetudine ho trovato collera e parzialità; — severo per Cesare Cantù, pel Tommaseo, perchè costoro predicano in ogni pagina carità cristiana e sono i meno caritatevoli ne' giudizi; — severo verso Gioberti ed anche verso Mamiani, perchè in essi non ho trovato l' ingenuo sentimento della fede, ma il calore della immaginazione; verso Balbo stesso, pesante ed astratto.

I miei prediletti sono tre in questa schiera ch' è passata innanzi a' nostri occhi. Il più simpatico è Massimo D' Azeglio, il quale di quelle idee s' è servito soltanto come metodo, senza farsene propugnatore irremovibile, senza rimanervi pedantescamente attaccato, mostrando secondo le occasioni la forza della mansuetudine e dell' energia; — lasciando stare l' onestà e la lealtà del suo carattere che lo rendono caro a tutti.

Il secondo è il santo e il martire di questa scuola, Silvio Pellico, che nelle immortali *Mie Prigioni* con semplicità sublime espresse i suoi sentimenti, ed invece di predicare in astratto le virtù cristiane, le ha sentite e praticate nella vita.

E finalmente, quasi non è necessario che ve lo dica, è il più grande, Alessandro Manzoni, non solo per la sua genialità che lo mette al di sopra di tutti, — specialmente aiutata dal vivo senso del reale che tempera quel che di troppo assoluto può essere ne' suoi ideali, dalla fine ironia, dall' a-

nalisi profonda, dalla vivacità plastica della rappresentazione, — ma anche perchè quell' anima armonica comprendeva tutte le opinioni, tutte le virtù, tutte le grandezze. Accanto alla sua mansuetudine era l' energia; Dio era con la patria; il suo cristianesimo era accordo di divino e di umano, forza che si contiene. E ciò spiega perchè la sua memoria è così venerata universalmente, e perchè, non ostante le discordie, avete visto tanta unanimità nel chinarsi innanzi a lui. Anche quelli che non credono in Dio e nel Vangelo, sono indotti a sentire simpatia verso quest' uomo; ed è naturale, perchè se essi sono liberi di credere o di non credere, non sono liberi di non credere ciò che Manzoni attribuisce al suo ideale, alle idee, alle conseguenze che trae da un libro che molti possono non credere divino, ma che trattato a quel modo da Manzoni diventa consacrazione del mondo moderno. Sono costretti a credere alla voce che Manzoni fa emanare da Dio, nella quale è l' eco della loro coscienza.

Delineati così i caratteri di questa scuola, dovrei parlarvi della scuola opposta, contemporanea, più ardita, più francamente rivoluzionaria, di cui principale rappresentante è Mazzini, nelle cui file troveremo Berchet, Giusti, Niccolini, il nostro Rossetti e nella misura delle sue forze il nostro Ricciardi ed altri.

Ma fo punto per quest' anno. Non intendevo congedarmi ancora da voi; mi ha mosso a farlo una nuova sventura toccata all' Italia. Il pensiero di essa mi tormenta, vuole a forza prorompere. Intendete che io parlo della morte di Urbano Rattazzi (1).

Di lui permettetemi dirvi solo due cose. La sua vita appartiene alla storia d' Italia, nè c' è storia contemporanea di cui qualche pagina non gli sia consacrata. Ma vo' parlarvi di un fatto recente che vi farà sentire più viva la perdita.

---

(1) Il Rattazzi morì il 5 Giugno 1873.

Urbano Rattazzi, quando la capitale lasciò Torino, a tempo della *Convenzione di settembre*, ebbe il grande merito, egli piemontese, di resistere alle passioni de' così detti *permanenti*, senza però gittarsi nell' altro partito moderato piemontese, capitanato dal Sella e dal Lanza. Seppe mettersi in condizione da non trovare più un punto d'appoggio in Piemonte e da cercarlo fuori, nelle altre parti d'Italia, e riuscì ad essere il meno piemontese, il più italiano dei piemontesi. E, quel ch' è più, seppe comprenderci, noi meridionali, comprendere i nostri difetti, avvicinarsi a' nostri bisogni e sostenerli in tutte le occasioni. Ciò spiega le grandi simpatie ch'ei potè destare in questo paese.

Ma è lode questa che riguarda più specialmente la sua persona. C'è però un fatto più grave legato interamente alla storia del sistema costituzionale fra noi. Al tempo della *Convenzione di settembre*, l'Italia presentava una sinistra di venti o trenta persone, impossibile a sostenersi, fuori ogni limite costituzionale; ed un'enorme maggioranza, accozzo di tutti gli elementi e di tutte le opinioni che, come dice Livio, soggiaceva allo stesso suo peso e, finite le discussioni di principii, si risolveva in gruppi, secondo le regioni, gl'interessi, le passioni.

Allora quest'uomo ebbe un concetto, al quale mi unii anch'io col Mancini e con altri napoletani, — ed è l'atto politico di cui più mi onoro. — Lo stato non poteva reggere se non si creava una opposizione parlamentare, costituzionale, ne' limiti della legalità, per diventare un giorno partito di governo. L'opera non è ancora compiuta, rimangono ostacoli da superare; ma il tentarla è di quelle azioni che rendono un uomo degno di tutta la gratitudine del suo paese. Ed il maggior merito di questa trasformazione d'una sinistra radicale, astratta, in sinistra costituzionale, legale, si deve alla guida intelligente che abbiamo trovata in lui. Ciò spiega perchè tanto fra i suoi amici quanto fra i suoi avversarii il suo sparire desta grandi preoccupazioni; perchè, come disse uno dei suoi più intimi amici e dei nostri mag-

giori patrioti, il Crispi: — chi lo sostituirà? Ma non facciamo calcoli sull'avvenire, non diciamo la Camera sarà così o così: il paese darà la Camera di cui sarà degno.

Ho voluto però farvi notare questi titoli gloriosi dell'uomo di cui si lamenta ora la perdita, perchè sono i più notevoli e perchè servirono principalmente come pretesti di accuse contro di lui, ai suoi avversarii. E possa il senno degl'Italiani non far rimpiangere troppo dolorosamente codesta perdita.

II.

LA SCUOLA DEMOCRATICA

LEZIONE I.

La scuola liberale.

La scuola liberale: in che senso fu opposizione al secolo XVIII — Diversa considerazione della libertà: nel secolo XVIII, come fine; nel XIX, come mezzo — Varietà di tendenze comprese nell'indirizzo liberale — Il liberalismo propriamente detto — Idee liberali rispetto alla religione, alle classi sociali, alla plebe — La scuola liberale e la storia — Differenza tra l'ideale e il vero, che è l'ideale limitato e temperato dalle condizioni di fatto — Conseguenze letterarie — I rappresentanti della scuola liberale.

Abbiamo speso due anni a fare la storia letteraria d'una scuola che abbiamo detta manzoniana, dall'uomo più eminente che la rappresenta; studiando prima il Manzoni e poi, non i suoi discepoli e seguaci, ma tutti quelli che si trovarono nello stesso cerchio d'idee e di sentimenti.

Dovremmo passare ora ad un'altra scuola chiamata *democratica*. Queste due col loro attrito costituiscono la storia del cervello umano nel secolo XIX e le troviamo armate l'una contro l'altra, nella letteratura, nella metafisica, nella scienza, ed anche nel fragore delle battaglie e delle rivoluzioni.

Ma, prima di passare all'esame del contenuto della seconda scuola, vogliamo indicare le idee e i sentimenti dell'altra che già abbiamo esaminata ne' suoi particolari, come

per ridestare queste cose nella memoria dei vecchi amici, e per presentarne ai nuovi un rapido riassunto.

Tutti sapete ch' essa uscì da una reazione contro il secolo XVIII. Abbattuto Napoléone, ultimo rappresentante della rivoluzione, gli alleati fecero molte promesse e non le mantennero. Col 1815 cominciò un nuovo periodo. Finiti i bollori della reazione, si passò in una regione più serena; quelle idee, quello che già era stato determinato da' fatti, diventò dottrina, sistema, fu la base della scuola liberale.

Ma come? — direte — scuola liberale in opposizione al secolo XVIII? Quel secolo non fu liberale? Anzi, esso ebbe per bandiera la libertà, e le opere di tutti i grandi scrittori francesi, tedeschi, italiani, furono un inno alla libertà; e quando dalle idee si passò ai fatti, ci fu la rivoluzione e le guerre e le battaglie per raggiungere la libertà. In qual modo, dunque, nel secolo XIX sorse una scuola liberale come reazione al secolo precedente, — ecco una prima questione che bisogna esaminare, per avere idee nette, le quali ci guidino quando scenderemo alla letteratura ed all' arte.

Il secolo XVIII aveva una nozione della libertà differente da quella che s' è svolta nel nostro. La libertà non solo era, come oggi, metodo e strumento, ma anche fine: e si aveva una formula famosa, la quale poi si mise in fronte a tutti i governi repubblicani: — Libertà, Eguaglianza, Fratellanza. Queste si credono cose differenti; ma la formula non si può scindere e ciascuna parola di essa contiene le altre.

La libertà del secolo XVIII era l' affrancamento delle classi medie ed inferiori dalla preponderanza, dalla supremazia tirannica dei principi e delle alte classi, nobiltà e clero. A questo concetto concreto si aggiungeva la libertà come mezzo. Per costituire una nuova società sulla base di quella formula, come fare? Qual' era il modo? — Il secolo XVIII aveva innanzi una società fradicia: dominavano il clero e la nobiltà di accordo co' principi, salvo quelli che già inclinavano ad un nuovo stato di cose. Nell' infuriare della lotta contro una società che negava l' eguaglianza civile e

di fatto, si credette poter sciogliere il problema con la forza, ed in pochi anni compiere 'opere che richiedono secoli. E mentre volevasi raggiungere la libertà concreta come eguaglianza, si misero da parte i mezzi naturali e si fece ricorso alla forza, sia che venisse dall'alto, sia che venisse dal basso. Beccaria e Filangieri vogliono libertà ed eguaglianza; ma, come mezzi, fidano nelle riforme de' governi, quasi questi con leggi potessero trasformare la società, e dalla disuguaglianza portarla alla giustizia.

Fallite le speranze ne' principi, si fece appello alla rivoluzione: la lotta, cominciata con l'azione de' governi riformatori, terminò con Robespierre e Saint-Just. Avete dunque la libertà come scopo, accettata da tutti gli spiriti eminenti; la libertà stessa negata come mezzo, e la convinzione di poter riuscire allo scopo per leggi di principi o per forza di popolo. Ve lo dirò con Robespierre: — per conquistare la libertà, bisogna sopprimere la libertà. — Quindi succedettero la Convenzione, la dittatura, e l'Impero. La Convenzione era la dittatura d'un popolo, l'Impero era la dittatura di un solo: Napoleone a colpi di sciabola introduceva in Europa il codice francese, come la Convenzione a colpi di cannone aveva voluto introdurvi la libertà.

Nel secolo XIX la scuola liberale è reazione alla scuola del secolo precedente. Cos'è questo liberalismo? — È la libertà come fine messa da parte, — sul trono è la libertà formale, come metodo. Il principio è che, per avere la libertà, è mezzo la libertà: bisogna lasciare la società alle sue forze naturali. Come la natura produce con le proprie forze, ed attraverso gradazioni e fluttuazioni, giunge al progresso, il che oggi specialmente è la tesi de' naturalisti; così le forze della società, agitandosi, avvanzando e retrocedendo, riescono al progresso. C'è qualcosa delle idee di Vico, diventate a poco a poco base di quella scuola. Quindi è respinta qualunque idea di violenza, venuta dall'alto o venuta dal basso, qualunque tutela o protezione dello Stato, perchè spesso, volendo accelerare troppo il movimento, si torna indietro.

Dunque, codesta scuola è dottrinaria, formale, e la libertà per essa è una procedura. Certamente, e perciò in questa scuola liberale entrano uomini che hanno i fini più diversi, come su terreno comune: — i clericali che domandano libera la chiesa, i conservatori che vogliono la libertà delle classi superiori, i democratici che vogliono la libertà delle classi inferiori, i progressisti che cercano andare innanzi senza sforzare la natura. È, dunque, un pandemonio, in cui si gittano persone di tutte le credenze e di tutte le opinioni. La libertà rimane come mezzo già convenuto, ma ognuno si riserba di usarne per fini diversi: chi per sostenere la chiesa, chi per altro. La scuola a poco a poco, come tutte le scuole formali, diventa unione di diversi indirizzi e credenze, e ciò non può durare.

Gli uomini che vi entrarono presero nome particolare conforme al loro fine. I clericali, i conservatori, i radicali erano tutti liberali; ma la libertà diventava aggettivo,— sorte che tocca sempre ad un nome che non rappresenta un fine, ma un mezzo.

Pure, a forza di eliminazioni, cacciando via i diversi partiti, rimase un gruppo credente nella libertà, che chiamossi per eccellenza liberale, ed aveva gli stessi fini di quelli che si chiamano amici del progresso e della democrazia; pur credendo di doverli modificare e coordinarli con la libertà presa qual mezzo. Sono i liberali, propriamente detti, intenti a tenersi in una via mediana fra le varie opinioni.

Quali sono i loro fini? — Essi dicono: poichè tutti siamo convinti che mezzo al progresso deve essere la libertà, — cioè assicurare a tutti gli elementi sociali il loro sviluppo naturale senza ingerenze di forze estranee, sì che nobiltà, clero, borghesia, plebe, comune, provincia sieno tante sfere con un centro comune d'idee a tutta la nazione, e ciascuna di esse con le idee proprie che la guidano al suo destino, — poichè la società è divisa in elementi diversi, ciascuno con la sua ragione di essere, — poichè la libertà vuole tutte queste forze lasciate al loro indirizzo naturale, come richie-

de la natura e la storia, in che modo raggiungere questi fini?

Guardiamo alla religione. Fra questi liberali c'è chi non crede, ci sono anche gli atei, i razionalisti; ma guardano dal punto di vista politico, e si han formato un ideale prossimo da raggiungere, anche rispetto alla religione. Dice Gioberti: — voi gridate: abbasso i preti! ma essi ci sono nè si possono mandar via. — Riconoscendo gli elementi che si trovano nella società, e confidando nella trasformazione successiva di essa, i liberali sostengono: — la religione c'è, è un fatto sociale, quindi ognuno creda quel che vuole, poichè non solo v'è la religione, ma è questa o quell'altra. — E permettetemi lo dica anch'io; c'è stata, c'è e ci sarà. Essa non solo è fede, ma anche sentimento, ed ha radici in una facoltà immortale del cervello umano, la facoltà dell'ideale. Sapete che fra tutti gli esseri viventi l'uomo si distingue perchè solo ha il sentimento religioso, la forza di uscire dalla sua individualità e sentirsi non il tutto, ma frammento dell'ordine e dell'armonia universale. Questo sentimento del *di là* nessuno potrà mai ucciderlo, perchè ha base nell'*excelsior*, nella facoltà della perfezione. —

Però qui non si tratta soltanto di riconoscere che c'è la religione; nella società c'è questa o quella credenza religiosa. Ed i liberali dicono: perchè voi credete così o così, volete con le leggi mutare i fatti e imporre che tutti credano, per esempio, a quanto dice la scienza; e se una religione è irragionevole, pretendete pigliare la spugna e cassarla? Ogni religione non è perfetta, la cattolica specialmente è in decadenza. Bisogna, dunque, non attaccare di fronte i fatti, ma con la propaganda, con l'istruzione, ritornare la religione alla purità antica e conciliarla con le idee moderne. — L'aspirazione ad una religione siffatta è uno dei caratteri principali di quei liberali, di cui è prototipo Alessandro Manzoni.

Rispetto alle classi sociali, la scuola liberale crede che a torto il secolo decimottavo diceva: non più clero, non più

nobiltà, non più titoli. Tutta questa roba ci è, nonostante le rivoluzioni ripullula, e, volere o no, ancorchè voi la spregiate, continua ad aver gran potere, pur su uomini illuminati. — Io conosco più di un democratico il quale si sente onorato se riceve un invito da un conte o da un principe, benchè creda che ciò sia un pregiudizio Quante lettere ho vedute di gente che anelava al titolo di cavaliere o di commendatore! Che importanza si dà a quelle croci! E c'è l'aristocrazia più seria, la *bancocrazia*, l'aristocrazia del denaro. Declamate quanto volete contro chi ha danaro; ma nei bisogni dovete fargli di cappello, e se uno è milionario, anche cretino, quella parola *milionario* vi fa piegare le spalle. È puerile scagliarsi contro questa doppia aristocrazia, poichè esiste. La società bisogna accettarla come si trova e migliorarla man mano, diffondendo la coltura e l'istruzione, sicchè impari a stimare non quel che viene dalla fortuna, ma quel che viene dal proprio lavoro e dall'ingegno, ed a poco a poco, all'aristocrazia fittizia si sostituisca quella del sapere. Questo è uno de' desiderati, dice Gioberti; ma quando verrà? Intanto un governo savio deve tener conto di questi elementi e trovare appoggio non nell'ingegno soltanto, ma anche nel danaro, nei titoli, nel clero.

E guardiamo, in terzo luogo, alla plebe. È bello gridare; eguaglianza di diritto ed eguaglianza di fatto, — come se fosse un ideale prossimo. Tutto questo è utopia, lontana dallo stato reale della società. Il male, sventuratamente, è grave ed un decreto non può proclamare: ordiniamo e comandiamo che i poveri sieno ricchi e la plebe sia istruita. — Bisogna attendere lo svolgimento naturale delle cose, ed intanto, affrettare il movimento mercè l'istruzione e la beneficenza. Neghiamo a quelle classi il diritto di voler migliorate immediatamente le loro condizioni; ma vogliamo istruirle e beneficarle. Da ciò gli asili infantili, le casse di risparmio, le società cooperative e tutt'i mezzi per diffondere l'istruzione e migliorare le condizioni economiche delle moltitudini.

Poste queste idee, già potete vedere quali sono gli scrit-

tori a cui accenno; — capite subito Manzoni, Rosmini, Gioberti, D'Azeglio, Cantù, Tommaseo e gli altri, diversi per merito, per stile, per lingua, ma tutti aggirantisi nello stesso cerchio d'idee. Quel contenuto astratto, quelle idee generalissime, le vedete muoversi con vario indirizzo in codesti scrittori e diventare la letteratura della scuola liberale.

Per questa scuola gli scrittori del secolo passato, i quali credevano poter raggiungere con la forza un ideale molto lontano, sono utopisti, giacobini, rivoluzionari e, come li chiamava Napoleone, *ideologi*. E la nuova scuola dice: coloro, volendo giungere ad un fatto, seguirono un corso di idee; noi, volendo giungere ad un fatto, seguiamo un corso di fatti; — invece di consultare la logica mentale, consultiamo la logica della storia, e consideriamo la società non come un prodotto del nostro cervello, ma come una cosa reale, che noi troviamo. Così la scuola liberale si trasforma in iscuola storica; ed il primo grande avvenimento letterario del secolo nostro è la grande importanza che acquista la storia. I grandi scrittori del secolo passato costruivano e lavoravano con l'immaginazione tragedie, drammi, poesie. Nel secolo nostro la storia sta a base anche dei lavori d'immaginazione, e quindi vedete romanzi storici e tragedie storiche, e storie speciali, principalmente del Medio-Evo. Tutti questi elementi reali sono opposti agli elementi utopistici del secolo passato.

Non crediate però che la storia, tutto ad un tratto si sostituisca all'ideologia od alla metafisica. Oggi ci avviciniamo a questo, e le scienze detronizzano la metafisica; ma allora era viva la lotta fra il movimento metafisico e lo storico; e vi spiegate così perchè molti scrittori seguano il cammino della storia ed altri l'idealismo come Byron, Schiller, Goethe, — poichè quello che dico riguarda non solo l'Italia, ma tutta l'Europa civile.

Secondo fatto notevole nella letteratura è lo sparire a poco a poco dell'ideale, sostituito dal *vero*. L'ideale che regnava da tanti secoli sparisce anche dalla terminologia, ed oggi,

per esempio, non si parla più dell'ideale, e si dice: togliere dal vero, invece dell'antico *idealizzare*. Qual'è la differenza? Base dell'ideale è il cervello abbandonato a sè stesso; base del vero è la natura e la storia com'è stata fatta. Questa differenza è ancora in fondo al movimento artistico, e vi sono pittori che, con frase barbara, dicono di attenersi al *verismo*, ed anche il nostro Cossa, in una prefazione, dice che ritrae dal vero.

L'ideale è lo scopo che si crede conceduto all'umanità, veduto astrattamente, senza tener conto degli ostacoli e delle condizioni di fatto. Così, volendo opporsi alla opinione di qualcuno quando crediamo che parli di cosa non attuabile, gli diciamo: questo è un ideale.

Il *vero* non è la negazione dell'ideale, per la scuola di cui ci occupiamo. Più tardi altri lo negheranno; ma nel primo periodo il vero è l'ideale stesso limitato e misurato dalle condizioni di fatto: così lo intende la scuola liberale e Manzoni, che è ingegno profondamente idealista, ma per natura e per arte e per l'ambiente ha la disposizione di cogliere l'ideale, vedendo subito ciò che gli è contro ed intorno, gli elementi positivi che possono regolarlo e limitarlo. Egli allora soltanto crede averlo raggiunto, quando può rappresentarlo in mezzo a tutte le condizioni storiche. Ciò vi richiama a mente una formula che vi ho sviluppata a lungo: — il vero è la misura dell'ideale.

Da tutto questo quale conseguenza deriva per la letteratura? Coloro che hanno innanzi l'ideale, e sentono viva fede, perchè l'ideale è religione, e credono alla prossima attuazione di esso, lo amano e vogliono travasarlo dall'anima loro in quella dei lettori. Perciò hanno forma splendida, fiorita, efficace, evidente, che spesso degenera nel rettorico e nel convenzionale quando c'è la *passione a freddo*, quando si simula quel che non è dentro. Per darvene un esempio, questo difetto trovate anche in Foscolo, nei suoi momenti di cattiva disposizione.

Al contrario, gli scrittori che hanno per obbiettivo il *vero*,

cercano eliminare quella forma convenzionale e rettorica, e domandano che sia non la più eloquente e la più efficace, ma la più chiara e la più precisa, — cioè che risponda più agli elementi positivi in cui collocano l'ideale. La scuola idealista, di cui è tipo nel secolo XVIII Rousseau e che comprende Beccaria e Filangieri, ha forma rettorica ed animata come di predicatore, il quale, col Vangelo in mano, cerchi fare impressione. La scuola del vero vuole non la veemenza, ma la precisione e la chiarezza.

Lo stile, che prima aveva a carattere l'eleganza, si volge appunto a quelle due qualità, precisione e chiarezza. E tutto ciò ha anche grande influenza sulla lingua. Quella degl'idealisti è la lingua *aulica,* cortigiana, illustre di Dante, desunta da' letterati del cinquecento, *fazionata*, manifatturata, senza esempio in alcuna parte della nazione, e che perciò degenera facilmente in lingua accademica. Nelle scuole di oggi l'indirizzo è perfettamente contrario, la lingua è naturale, cioè, poichè si vuole il progresso naturale e libero, la lingua esclude tutti gli elementi d'imitazione che la impregnavano e si accosta al parlare vivo, popolare. Scopo della lingua non è più fare impressione artificiale, ma rendere il pensiero nel modo più semplice e più chiaro. Poichè, come sapete, la parola è segno dell'idea, si vuole la parola che esprima l'idea più celeremente e più acconciamente.

Ora, se scendiamo da queste altezze a guardare gli scrittori, capite perchè misi alla testa della scuola liberale Alessandro Manzoni. Egli ha tutte quelle idee, ha tutte le qualità che v'ho indicate come proprie della scuola stessa; è sempre positivo, anche nella rappresentazione di elementi poetici, e la sua forma, il suo stile, la sua lingua sono quali ora vi ho detto.

Lo trovate sempre collocato in mezzo agli elementi di fatto, anche quando idealizza e mira al trionfo di un'idea astratta. Sdegna tutti gli artifizi e intende solo a rendere con precisione il suo pensiero; ed è popolare senza trivialità.

Queste qualità non le vedete negli scrittori suoi seguaci.

Gioberti è rettorico con magnificenza, Rosmini astratto ed arido, Cantù diluito, D'Azeglio troppo affettuoso e sentimentale.

In alcuni seguaci è degenerazione, in altri progresso. La degenerazione è in Tommaso Grossi, in Carcano, e specialmente nella scuola napoletana, dove tutto quel complesso d'idee non è più sentito, è ridotto a mero romanticismo, ad una nuova Arcadia: ultima fase di questa degenerazione è la *Letteratura popolare* di oggi. L'armonia ch'è in Manzoni si rompe: nasce una tendenza conservativa e reazionaria, rappresentata da Rosmini, da Cantù, da Tommaseo, ed una tendenza progressista; cioè quando il movimento sociale diventa più vivace, e le cospirazioni si mutano in dimostrazioni ed in aperte ribellioni, e l'atmosfera si riscalda e si accende, — allora gli stessi seguaci di Manzoni fanno un passo verso i democratici. Due uomini eminenti segnano questo passaggio: Gioberti come filosofo, D'Azeglio come artista.

Eccovi, brevemente riassunto, tutto il periodo letterario intorno al quale abbiamo lavorato. Manzoni sta in mezzo, fra la degenerazione ed il progresso. Rimane ora da considerare la transizione alla scuola democratica, di cui è capo un uomo non pari a Manzoni per facoltà letterarie ed artistiche, ma a lui superiore pel carattere, pel foco che lo spinge all'azione, — Giuseppe Mazzini.

LEZIONE II.

La scuola democratica.

L'ideale pure risorge nella scuola democratica — Il popolo — La libertà degli individui — Il movimento delle nazionalità — I *mezzi morali* della scuola liberale — La forza rivoluzionaria — Pensiero ed azione — Il fondamento religioso nella teoria democratica — Conseguenze letterarie — Lo stile e la lingua — Riassunto delle differenze fra le due scuole — Concorso di entrambe nella formazione dell'unità italiana.

L'ideale risorge nella scuola democratica, la quale lo ha sempre innanzi, vivo e presente, ammesso con piena fede e col cuore caldo, non solo come dottrina, ma anche come sentimento. E questo ideale è una nuova società fondata sulla giustizia distributiva, sull'eguaglianza di diritto, la quale, nei più avanzati, è anche eguaglianza di fatto. Dalla eguaglianza nasce per conseguenza il concetto di popolo — sostituito a ciò che una volta significava plebe, — perchè sotto il regno della disuguaglianza la società è divisa in varie classi. Al concetto di popolo si accoppia quello di libertà, ed in questo sistema la libertà non è procedura o metodo, ma sostanza. Dov'è ineguaglianza, la libertà può trovarsi scritta nelle leggi, nello Statuto; ma non è cosa reale, perchè durano le classi, nè è libero il contadino che dipende dal proprietario, non è libero il cliente che resta sottomesso al patrono, non è libero l'uomo della gleba assoggettato al lavoro incessante de' campi.

Comprendete che queste idee menano alla *respublica*, — la quale non è il governo di questo o di quello, non è potere arbitrario o dominio di classi; — è il governo di tutti.

In generale, può dirsi che questo sia l'ideale democratico, comune al secolo XVIII ed al XIX; ma c'è grande differenza ne' metodi. La democrazia del secolo passato fu insurrezione in nome de' diritti e della libertà dell'individuo contro l'onnipotenza dello Stato, contro l'arbitrio, il dispotismo e la tirannide. In cima alla società era l'*État c'est moi* di Luigi XIV, e la società stessa era organizzata in associazioni legali, clero, nobiltà, maestranze, corporazioni, che pretendevano proteggere l'individuo e riuscivano invece a schiacciare ogni iniziativa. La rivoluzione fu la proclamazione dei diritti individuali rimpetto allo Stato ed a quelle associazioni. Mentre in Grecia ed in Roma, ed anche nel Medio Evo, lo Stato era fine e l'individuo mezzo, — secondo la teoria di cui ci occupiamo, l'individuo è fine, e, come disse Emilio De Girardin, lo Stato è una grande compagnia di assicurazione della libertà individuale. — Tale dottrina diventò fatto, e fu proclamata nella famosa dichiarazione dei diritti dell'uomo, confermata dalla Convenzione, ed è la base del diritto moderno.

Ma che cosa sono gl'individui? si dice. — Atomi erranti. Ch'è questa libertà individuale dirimpetto al potente organismo delle classi superiori? — Perchè la libertà sia efficace, base dell'organismo sociale nuovo non dev'essere la libertà, ma il come assicurarla, — dev'essere una forma primitiva, rudimentale, di associazione, il Comune; bisognando partire non dall'uomo isolato, ma da un ente collettivo. Il Comune dirimpetto all'individuo non dev'essere fine, ma mezzo; e lo Stato dev'essere mezzo ad assicurare la libertà del Comune. Sì che iniziativa e libertà, in questo sistema, l'ha il Comune, tutelato da un organismo superiore.

Però, come i pesci grossi mangiano i piccoli, e gli uomini più potenti tengono sottomessi i più deboli, così i comuni grossi schiacciano i comunelli. La libertà del Comune è dun-

que fittizia. — Di qui nacque il principio della federazione de' comuni, il quale, ampliato e svolto, dovrebbe finire agli *Stati Uniti di Europa*. La *Commune* di Parigi è risultato logico di questo sistema.

Ma in questa democrazia, che dall'individuo arriva fino alla federazione europea, sorge un ramo potente, il quale introduce nel sistema un nuovo elemento. È proprio la democrazia tedesca, italiana, polacca, ungherese, la democrazia che non aveva ancora patria e voleva acquistarla o riacquistarla, e sentiva vivamente il bisogno di possederla prima di pensare a qualcos'altro. — Costoro dicevano: dal Comune alla federazione europea c'è un salto mortale: innanzi tutto è necessario un gruppo di Comuni simili per lingue, per costumi, per tradizioni, per storia, — la nazione. — Così si pone a principio fondamentale della democrazia moderna la costituzione delle nazionalità. La democrazia francese in questa questione non era interessata, perchè aveva una patria; nè le importava costituire le altre nazioni. Mentre i democratici francesi potevano tirar diritto, gli altri dovevano lavorare a formarsi la patria. Ma, bisogna dirlo per rendere loro giustizia, finchè la lotta durò, i democratici che non ci avevano interesse diretto, aiutarono la formazione delle nuove nazionalità. Allora la Francia fu grande: dopo, staccatasi da questo lavoro, rimase isolata.

I frutti delle dottrine che ho esposte, tutti li conoscono. Ne nacque il movimento che riuscì all'unità italiana ed all'unità germanica, ne nacque l'autonomia ungherese e la costituzione del regno greco. E vi spiegate perchè il movimento continui in altre parti; e le popolazioni slave aspirino all'autonomia, ed autonomia voglia fino l'Irlanda col suo *Home rule*.

La formola antica era una dichiarazione principalmente di libertà, — la formola nuova abbraccia unità nazionale, indipendenza e libertà. Si vuol prima l'unità nazionale, di cui è conseguenza assicurare l'indipendenza nazionale, la quale, a sua volta, serve di base all'eguaglianza dei diritti ed alla libertà.

Tal'è l'ideale democratico. Ora, con quali mezzi si credo poterlo raggiungere?

La scuola liberale diceva: si lasci la società a sè stessa, regni in tutto la libertà.

La scuola democratica non respinge *a priori* il principio, lo accetta in generale o, come si dice, in massima.

Vico inaugurò il sistema delle leggi storiche, Condorcet primo intravede la legge del progresso. Anche i democratici hanno fede nelle leggi storiche e nel progresso, ma non si acconciano a'mezzi della scuola liberale, i quali, per non spenderci molte parole, chiamerò, con frase divenuta famosa, *mezzi morali*. Sono mezzi, sostengono i democratici, insufficienti, innanzi tutto, nel fatto, ed insufficienti in diritto. come teoria. — Insufficienti nel fatto, ed abbiamo già un esempio classico che lo dimostra. L'Inghilterra s'è formata per via di sviluppo successivo, storico e naturale. Certo, il mondo abbandonato a sè stesso, arriverebbe al progresso; ma lentamente, poichè i minuti della natura e della storia sono secoli, e per giungere alle condizioni presenti, l'Inghilterra dovette attraversare lunghi secoli di lotte e di agitazioni.

Lentamente si progredisce quando non c'è impulso di mano cosciente e vigorosa. Nel Medio-Evo bisognava passassero dieci secoli perchè si mutassero le condizioni della società; in tempi più avanzati, verso il 500 od il 600, almeno un secolo era necessario a realizzare un'epoca storica. Nella storia, in mezzo a fluttuazioni od ostacoli d'ogni sorta, vediamo i popoli andare innanzi a tardo passo.

Ed è anche un progresso irregolare. La natura e la storia lavorano su elementi diversi. Dove la coltura è più sviluppata, quello è più rapido; dove la coltura è ancora rudimentale, prossima alla barbarie, e lo stato economico non è adeguato a'bisogni dell'esistenza, esso è ineguale, anche nella stessa nazione. Se, dunque, si volesse seguire a questo modo il corso della natura, bisognerebbe rassegnarsi a veder costituita assai tardi la vera unità nazionale.

Come fare per affrettare l'azione del tempo e rendere equabile il movimento storico? Evidentemente, ciò che manca al progresso *cronologico*, se così può dirsi, è la forza impulsiva ed assimilatrice che venga ad accelerare e rendere uniforme lo svolgimento delle forze d'un popolo. — Che fare co' diversi elementi sociali, che la scuola liberale vuole lasciati a sè stessi, staccati l'un dall'altro perchè si muovano come vien viene? Che svolgimento si può avere senza un centro cosciente, intelligente, volente, senza una forza impulsiva? — Una volta, per esempio, si andava in carrozza, tirati da' cavalli: centuplicatasi poi la forza impulsiva mercè il vapore, il movimento si è accelerato, centuplicato. E la forza impulsiva, eguagliatrice ed acceleratrice del movimento sociale, è l'ingegno, la cultura; altrimenti i diversi elementi sociali rimangono anarchici, disseminati, senza unità.

La scuola democratica, ammettendo i *mezzi morali*, vuole questo impulso, il quale deve partire dalla classe intelligente. — In una nazione, c'è una parte in cui la coltura tocca il punto più elevato; ce n'è altre stazionarie ed imbarbarite. Essere uomo intelligente, secondo i democratici, è diritto e dovere; — diritto, perchè allora si hanno a superare minori ostacoli, si ottiene ossequio e riverenza; dovere, perchè fa mestieri di operare per assimilarsi le classi rimaste indietro. Sì che codesto impulso è la santa missione dell'intelligenza.

Ma gli uomini e le classi intelligenti non sono ancora forze legalmente sociali. Mezzo della democrazia per giungere al suo ideale, è riunire gli uni e le altre in un organismo sociale.

Due casi si possono dare. O lo Stato è libero, o è ancora dispotico. Se è libero, il problema è sciolto subito, perchè lo Stato libero è fascio di tutte le forze intellettuali, è la coltura diventata governo: allora esso ha la missione di mettersi alla testa del progresso. Invece, per la scuola liberale, lo Stato è neutro, indifferente, ateo. Però questa prima ipotesi non esisteva al tempo che si formò la democrazia moderna; lo Stato era dispotico, cioè la forza che doveva ope-

rare sulla parte stagnante, ignorante del popolo, era volta in senso opposto a combattere le classi intelligenti, ad imbarbarire di più le stazionarie.

E poichè i liberali invocavano la libertà e la propaganda, i democratici rispondevano: che significato possono avere la libertà e la propaganda in uno stato simile? Evidentemente tutti gli sforzi dei democratici dovevano essere rivolti a mutare lo Stato, imitando un esercito che ha innanzi una fortezza e pensa prima d'ogni altra cosa a prendere la fortezza stessa, per poter voltare i cannoni contro quelli che se ne servivano prima. Allora la democrazia doveva dichiararsi in istato di guerra permanente, e primo dovere dell'uomo che voleva conquistare la libertà, era il diritto d'insorgere. Quindi i democratici dicevano alla scuola liberale: — Quando inculcate preghiera e rassegnazione, quando vi contentate di scriver libri e di propagare a poco a poco le vostre idee, riuscite a sfibrare il paese, a togliergli l'iniziativa, a lasciarlo avvilirsi sotto il terrore o corrompersi, perchè la forza e la corruzione sono le armi della tirannide. Per tenerlo sveglio, non dovete assopirlo co' mezzi morali, ma trovare uno sprone acuto che lo faccia star sempre sul *chi vive*. Da ciò la necessità dell'insurrezione. Quando si può apertamente mostrare le proprie opinioni, è dovere di ciascuno manifestarle anche nelle dimostrazioni. E se non si può pubblicamente, si ha il dovere di raccogliersi, di affiliarsi, di organizzare la setta e cospirare. Giunta la cospirazione a formare un manipolo, comunque debole, bisogna protestare a mano armata e consacrare la causa col martirio. E se, a forza d'insurrezioni, potete riuscire a destare tutte le forze del popolo, allora, è il momento del *tocsin*, della rivoluzione.

Questi principii della scuola democratica vi spiegano la storia del nostro paese e di Europa negli ultimi anni. Oramai si tratta di semplici dottrine: fortunatamente, siamo giunti a costituire la nazione col concorso di tutte le scuole, e posso dirvi che la democrazia santificava fino l'assassinio,

opponendo alle uccisioni legali della magistratura dipendente, l'assassinio dettato da convinzioni indipendenti, puro, disinteressato, compiuto per fede cieca ne' principii, con sacrifizio di sè.

Così purificato, esso s'innalza sino all'eroismo per cui rimasero celebri nella storia antica i nomi di Armodio, di Aristogitone, di Bruto. Alla formula della scuola liberale, rispetto all'ideale, fu opposta da' democratici l'altra: unità, indipendenza, libertà. E poichè i democratici scrivono anche trattati filosofici e quindi credono doversi servire di formule, ne hanno un'altra che comprende i mezzi da essi prescelti: — pensiero ed azione.

Il pensiero, in sè, inattivo, è vuota astrazione, — sostenevano essi; — gl'italiani finora sono stati letterati, non pensatori: il pensatore vero deve essere uomo d'azione, il pensiero, che non voglia rimanere vuoto ed astratto, deve essere azione.

C'è un altro carattere per il quale la nuova democrazia differisce dall'antica. Questa fu materialista ed atea per effetto della dottrina del sensismo da cui nasceva, e perchè, non ammettendosi l'essere collettivo, tutto cominciava e finiva all'individuo. La nuova ha quasi una faccia apostolica e profetica e piglia come punto di partenza la ricostituzione del sentimento religioso.

Se la religione, come vedemmo, è la forza di uscire da sè e sentirsi in un tutto, se la nuova democrazia mette a base della sua dottrina non l'individuo ma l'associazione, l'essere collettivo, — da ciò era facile passare al concetto dell'armonia universale. Quindi, pei democratici, sopra la natura e la storia c'è un ordine di cose divino, ideale, di cui appunto la natura e la storia sono lenta attuazione, attraverso ostacoli e difficoltà, sino all'umanità, o, come dicono, al popolo eguale e libero.

Quali sono le conseguenze letterarie delle idee esposte? Sentite già che una letteratura fondata su di esse ha caratteri, non solo diversi, ma opposti a quelli della scuola libe-

rale. I liberali vogliono procedere per ordine didattico, e chiamano *ideologi* gli avversari. I democratici posano il loro sistema sull'ordine dell'idee, su quell'armonia universale, e chiamano *dottrinarii* gli avversari. Là si parte dallo stato attuale della società, qui si parte dall'ordine ideale su cui deve fondarsi la società: — da un lato avete ciò ch'è, dall'altro ciò che dev'essere.

La storia nella scuola liberale è riguardata con imparzialità, dal punto di vista delle investigazioni esatte, perchè si cercano soltanto i fatti, come fatti. Per l'altra scuola la storia è mezzo ad attuare e propagare le idee; perciò si fa appassionata e parziale, come si vede nell'*Assedio di Firenze* del Guerrazzi, e fino in alcuni romanzi di quelli che formarono il legame fra le due scuole, — fino nei romanzi di Massimo d'Azeglio.

Altra differenza è rispetto all'*ideale*. La scuola liberale, come letteratura, parte dal vero e rigetta l'ideale ch'essa considera astrazione metafisica, oppure lo accoglie collocandolo nella realtà e nella storia. I democratici non concepiscono una letteratura che abbia fondamento nel vero considerato a quel modo, nell'ideale misurato e limitato, anzi fanno dell'ideale il piedistallo della letteratura.

Guardando le cose in astratto, la scuola democratica è la ragione come dottrina. Cosa è quel vero dei liberali che cangia continuamente, secondo gli ostacoli, le occasioni, i tempi? Cos'è quel vero di oggi che sarà falso domani? Non vedete — essi dicono agli avversari, — che, mettendovi in questa verità relativa, scambiate i principii con l'opportunità, saltate da un principio all'altro, e riuscite allo scetticismo ed all'indifferenza, i quali hanno ucciso la religione ed uccideranno la patria? Al contrario, ciò che importa di più è riserbare alla politica le questioni di opportunità ed inoculare nel popolo almeno la fede nella nostra idea.

Da ciò vedete perchè nascano lavori in cui l'ideale è avvolto nelle circostanze di fatto, e lavori in cui esso somiglia ad un *credo*; — vedete perchè Mazzini, Saint-Simon ecc.

sieno non solo fondatori di nuove società, ma anche di nuove leggi e di nuove credenze.

Per conseguenza, lo stile nella scuola liberale è analitico, storico, direi scientifico, — perchè, concependosi l'ideale attorniato dalle circostanze storiche, si ha continuo bisogno di analizzare queste circostanze, maestro Manzoni; — ed il linguaggio acquista precisione talvolta quasi scientifica. Nei democratici lo stile è sintetico e poetico. Sintetico, perchè, partendo da un ordine ideale già ammesso senza discussione, essi non hanno bisogno di analizzare i fatti, che per loro sono secondari ed accidentali, e perciò pronunziano quasi *ex tripode,* da oracoli, per mezzo di massime in cui credono ed in cui, mercè un certo affetto e calore, cercano di far che gli altri credano.— Ed è poetico; perchè, quando uno non solo crede all'ideale, ma lo ama fino al punto da offrire la vita per esso, fino al martirio, questo calore di sentimento penetra nello stile e vi rende impossibile la precisione storica e scientifica: la passione lo impregna, e vi traboccano tutte le agitazioni di questo povero cuore umano, l'ironia, l'umorismo, il sarcasmo, l'indignazione, ecc. Lo stile si fa colorito, si fa simile ad un'orchestra in cui ogni corda corrisponda ad un moto del cuore. Infatti, leggendo Lamennais ed altri di questa scuola, vi trovate un fare biblico, espressione del secondo carattere del quale vi parlo.

La scuola liberale ha pure le sue corde, principalmente l'ironia, di cui fa tanto uso Manzoni. Però l'ironia manzoniana è il sorriso d'un uomo superiore che critica la società e ne mette in rilievo le debolezze, le compatisce e le tollera perchè le comprende; tale ironia non è soltanto colorito, ma ancora lo spirito della forma.

L'ironia democratica non è sorriso, non è coperta da amabilità, è scoperta come pugnale acuto e brillante: sottoposta alle vicende della passione, quest'ironia dura poco e si muta in furore, in entusiasmo ecc.; è appena una punta che, fatta la ferita, non è più quella; è un sentimento, mentre nella scuola opposta è sistema.

Negli scrittori liberali la lingua si accosta al popolo, alle classi inferiori, alla lingua viva e corrente, perchè loro fine prossimo è usare i mezzi morali, propagare le loro dottrine. Ne' democratici è solenne, letteraria, e talvolta anche convenzionale, perchè essi non mirano ad istruire, ma a scuotere e ad infiammare. Là somiglia ad un discorso, qui ad un proclama di generale d'armata, fatto sul campo di battaglia per animare i soldati.

Per riassumere, una scuola ha per principio un ordine storico, il vero, — l'altra un ordine d'idee, l'ideale; una ha stile analitico, l'altra sintetico, — la prima ha lingua prossima alla parlata, la seconda lingua solenne, quasi apostolica, talvolta degenerante nel rettorico, perchè non sempre si ha calore schietto, onde si casca nel fittizio. — Ecco perchè molti libri della scuola liberale sono divenuti popolari, e quasi nessun libro della scuola democratica si può dir tale davvero. —

Ora possiamo venire senz'altro a parlare de' principali scrittori della scuola democratica. Ma, innanzi tutto, vo' fare una considerazione, la quale vi riuscirà consolante.

Da quanto ho detto parrà che gli attriti delle due scuole, armate l'una contro l'altra, dovevano menare al caos, non alla costituzione dell'unità nazionale. Infatti, nella storia italiana molte cadute e reazioni si devono alle lotte interne di esse. Perchè operassero insieme nel momento supremo, bisognava che la scuola liberale avesse avuto un uomo di genio capace di sprezzare il sistema, e che, pur essendo conservatore, si volgesse all'azione. E ci voleva, dall'altra parte, un uomo di spirito elevato, tanto che, vedendo l'impresa vicina ad essere compiuta dall'odiata monarchia, e strappato alla democrazia quel potere che ogni partito agogna, avesse steso risolutamente la mano agli emuli. L'Italia è stata felice, perchè, a costituirla, han lavorato insieme il genio di Cavour ed il patriottismo di Garibaldi. Ecco perchè questi due uomini, i quali si sono combattuti in vita, dalle nuove generazioni saranno messi sullo stesso piedistallo e considerati

l'uno complemento dell'altro, entrambi fattori necessari del risorgimento nazionale.

Giunti qui, potete comprendere il disegno delle nostre investigazioni. Vi presenterò innanzi tutto Giuseppe Mazzini, il quale, mentre Manzoni toccava l'apogeo della sua gloria, era, ancor giovinetto, a meditare la Giovane Italia nelle prigioni di Genova. Accanto a lui, primo, non come pensatore ma per l'azione, vi mostrerò il filosofo della scuola, Niccolini, ed il poeta lirico, Berchet. Poi, questo contenuto democratico ve lo farò vedere maneggiato fino al più schietto umorismo in Guerrazzi. Infine, considereremo i due scrittori, ultimi nel cammino ideale della storia, uno che gitta un allegro sorriso su tutto quel movimento, l'altro che chiude il movimento con la sua profonda malinconia, Giusti e Leopardi.

LEZIONE III.

Giuseppe Mazzini.

Vita di Giuseppe Mazzini — Prime impressioni — All' Università — L' *Indicatore genovese* e l' *Indicatore livornese* — La Carboneria — La *Giovane Italia* — Esposizione dello scritto sulle *Cause che impedirono* etc. — La teoria del Mazzini e la formola *Dio e Popolo* — L' educazione coll' azione — I frutti dell' educazione — Il periodo discendente della vita del Mazzini — Tentativi falliti — Morte del Mazzini.

Mentre mi appresto a parlarvi di Giuseppe Mazzini, veggo innanzi a me due morti della vecchia generazione, Strauss e Michelet (1).

Strauss, come sapete, ha avuto influenza incontrastabile sul pensiero del secolo XIX, perchè il suo spirito si è sviluppato col secolo, e lo trovate teologo al principio del movimento romantico e spiritualista europeo, poi umanista nella *Vita di Gesù,* e positivista nell'ultimo lavoro: *Son io cristiano?*

Michelet è nome caro all' Italia per il grande amore che egli ha avuto per noi e perchè in molti scritti ha esercitato il suo spirito sulle nostre condizioni, notevole specialmente quello su Vico del quale fu conseguenza il libro del

(1) Lo Strauss (Davide Federico) morì l' 8 febbraio, e Giulio Michelet il 9 febbraio del 1874. Giuseppe Mazzini, com' è noto, era morto due anni prima, il 10 marzo 1872.

Ferrari, e gli altri sulle rivoluzioni e sulla letteratura italiana. Questi nomi la nuova generazione li riterrà con rispetto nella memoria, e come esempi.

Ora vi dirò d'un altro morto recente, Giuseppe Mazzini.

Innanzi tutto trasportatevi con l'immaginazione in un periodo intermedio fra il 1821 ed il 1831, fra due rivoluzioni fallite. Là troviamo i primi passi del giovane Mazzini. Ogni uomo che ha una vita da raccontare, cerca nella sua memoria una prima reminiscenza, una prima pagina in cui sembragli che si riveli la sua vocazione. Mazzini nel 1861, posto oramai fuori d'ogni ragionevole azione, pubblicò le sue opere a Milano, con brevi cenni biografici; in essi è una di siffatte prime reminiscenze, la quale vi spiega già molte cose posteriori.

Era un giorno del 1821: la rivoluzione era caduta. Per le vie di Genova passava un vecchio con la sua donna e con un giovinetto Ad un tratto, da un gruppo si scostò un giovane alto e barbuto, e domandò la carità pei poveri volontarii proscritti per sempre dalla terra natia. In quel gruppo era Santarosa e Borgo de Carminati, gli uomini più importanti della rivoluzione piemontese. Il vecchio, era un medico, dette la sua moneta; quel giovinetto era il piccolo Giuseppe. D'allora, egli dice, mi rimasero in mente alcune parole: proscritti, tradimenti, Carboneria, spergiuro dei principi. Più tardi, nell'università di Genova, lo troviamo nella classe tumultuosa degli studenti di legge. C'era un gruppo di giovani uniti da un'idea comune, Federico Campanella, i Ruffini, Torre, Giuseppe Mazzini, tutti morti, tranne Campanella. Fu quello il primo nucleo della nuova democrazia. Invece delle *pandette* studiavano Dante, imparavano a memoria i cori del Manzoni, si dichiaravano *romantici*, cioè per la libertà nella letteratura, come la volevano nella politica. A quell'età si formano amicizie che durano salde fino alla morte, ed essi rimasero sempre uniti. Specialmente si amarono Jacopo Ruffini, studente di medicina, e Giuseppe Mazzini: bene inteso che nè l'uno imparava Galeno nè l'altro

Giustiniano. Si univano, passeggiavano e discutevano la questione del giorno, la questione del classicismo e del romanticismo. A prima giunta, si dichiararono romantici; ma il Mazzini rifletteva: — va bene, l'arte dev'essere romantica; ma, se arte romantica vuol dire non convenzionale, senza imitazione classica, nazionale, arte che tragga le sue ispirazioni dalle viscere della nazione, che arte può essere dove non è nazione? Quando manca la materia, che altro è l'arte se non *nugae canorae, vox praetereaque nihil*, vano suono? — Capì che in quelle condizioni una vocazione letteraria sarebbe stata arcadica ed accademica e che il dovere era allora la vocazione politica: bisognava prima costituire la materia dell'arte, e poi passare ad essa.

Così il legista, trasformato in letterato, si mutò in politico, deliberato a fare quanto poteva per creare la materia dell'arte, la nazione. Non smise gli studii letterarii. La letteratura, considerata come fine a sè stessa, gli parve futile gioco da fanciulli; per lui era uno strumento di propaganda delle nuove idee, per preparare la costituzione della patria una e libera. Questi concetti egli li svolse poi lungamente.

Si pubblicava un giornale, l'*Indicatore genovese*: Mazzini, Jacopo Ruffini e gli altri amici chiesero al proprietario di esso che permettesse l'inserzione di annunzi di libri nuovi, di articoli bibliografici. Ottenuto il consenso, gli studenti cominciarono a pubblicare brevi annunzi con giudizii molto sobri. Sceglievano le opere più recenti, come quelle di Guizot e di Cousin, allora molto popolari per la loro opposizione alla restaurazione, qualche cosa di Berchet che allora cominciava a scrivere, i romanzi e le poesie di Manzoni e della sua scuola. Animati dal successo, ingrandirono gli articoli e svegliarono i sospetti della polizia: il giornale fu soppresso.

Mancato loro il mezzo di propaganda letteraria, che fare? La Carboneria era bersaglio delle ire de' governi, perchè il 21 era uscito da lei, e quelli ne facevano il capro espiatorio. I giovani genovesi pensarono di farsi carbonari. Torre, uno

studente di legge, già iniziato, ne parlò a Mazzini che vi si fece ammettere e ricevette la missione d'impiantare una sezione in Livorno. Egli vi andò e v'incontrò due giovani ch'erano più provetti ed anche più innanzi nel movimento, il povero Bini e Guerrazzi. Bini era un giovane di quelli che oggi si chiamano sentimentali, anima grande, e nondimeno rosa da desolante scetticismo. La vista del volgo che lo circondava, specialmente in paese commerciale come Livorno, dove nessuno pensava alla patria, lo aveva demoralizzato. A lui si rivolse Mazzini e, quantunque non sperasse punto, Bini gli promise aiuto. — Guerrazzi era pieno di forza, persuaso di poter fare con le sue opere più di quello che non era dato agli altri di fare, troppo pieno della sua personalità. Mazzini, nemico dell'individualismo così esagerato, si affezionò più a Bini, giovane povero, intelligente, idealista, il quale morì senza lasciar altro ricordo che una breve memoria scritta da Mazzini.

Nacque una corrispondenza fra i giovani di Livorno e quelli di Genova. Soppresso l'*Indicatore Genovese*, si fondò l'*Indicatore Livornese* con annunzi commerciali e bibliografici come il primo: infine, la polizia del granduca ne proibì la pubblicazione.

Mazzini tornò a Genova, sempre agli ordini della Carboneria. Gli fu comandato di andare ad iniziare un giovane carbonaro francese. Si chiusero in una stanza: Mazzini, snudata la spada, badava alle solite cerimonie. Ad un tratto si aprì un uscio, una testa comparve, si ritirò. — Chi è? domandò Mazzini. — È un nostro confratello. — Mazzini se ne andò trionfante per aver visto la testa di un confratello, e per aver guadagnato un altro proselite. L'iniziato era una spia, il confratello un carabiniere travestito.

Il giovane fu messo nella prigione di Savona dove fu lasciato tutto solo, fra cielo e mare, a meditare per qualche tempo.

Non mi tratterrò più su questi minuti particolari. Aggiungerò solo che i giudici lo assolvettero perchè c'era una

testimonianza sola, quella del falso carbonaro, essendo fuggito l'altro od indotto a non parlare. Ma egli era giovane d'ingegno, quindi pericoloso, ed il governo lo mandò via.

Nella solitudine del carcere avea pensato: — Cos' è questa Carboneria? Tutti si dicono carbonari e tutti ridono della Carboneria. Che società può essere quella ch'è derisa dagli stessi suoi membri? E che società è quella in cui un povero socio deve talvolta rassegnarsi a trovare vicino a sè una spia od un carabiniere? — La sua immaginazione cominciò a lavorare, e da quel lavorio uscirono le prime idee che lo condussero più tardi a fondare la *Giovane Italia.*

Quando andò in esilio, già si parlava molto in Italia dei libri di Guizot, di Cousin, di Villemain, di Thiers, di Lamennais e di altri scrittori francesi. Le poesie di Berchet circolavano segretamente ed accendevano gli animi; qualche cosa del Rossetti veniva da Londra; gli uomini del 21 da terre straniere mandavano le loro ire ed i loro affetti alla patria. In Francia era succeduta la rivoluzione, prossima a scoppiare in Italia. — Dovete comprendere quale via prese Mazzini. Andò diritto a Parigi. Giovanetto, aveva ammirato tanto il Guizot, il Cousin e gli altri; ora immaginava trovarli quali li aveva veduti ne' libri. Giunto colà, cominciò a provare altri disinganni. Quegli uomini avevano messo a servizio del trono, di Luigi Filippo, la loro eloquenza che infiammava la gioventù. Egli va a trovare Sismondi e questi gli si mostra risolutamente federalista, si volge a' liberali del 21 e trova ghiaccio, va a Lione dove c'è più movimento, s'imbranca tra giovani che volevano penetrare in Piemonte e proclamarvi la rivoluzione. La polizia li manda via.

A Marsiglia riceve notizie del movimento del 31, quello in cui si mischiò Luigi Bonaparte. Va in Corsica, raccoglie gente per correre in soccorso de' liberali; ma, prima di salpare, sa che il movimento è fallito, vergognosamente fallito, senza un colpo di fucile. Sempre più sconfortato, tutte quelle idee che fermentavano nel suo spirito pigliano corpo: vuol

romperla con la Carboneria e fondare una nuova associazione. Poichè questo è il titolo più serio fra i meriti di Mazzini, e la *Giovane Italia* ha avuto grande influenza nel nostro paese ed anche in altre parti di Europa, fermiamoci un po' e domandiamoci: che cos'era? Quali principii la sorreggevano? In che differiva dalla Carboneria?

Mazzini ha avuto abitudine di scrivere sulle varie fasi della sua vita. Una sua pubblicazione intitolata: *Cause che impedirono finora lo sviluppo della libertà in Italia*, contiene le sue idee di allora: eccole in breve.

Il 21 ed il 31 sono due rivoluzioni non solo fallite, ma vergognosamente fallite La Grecia insorse e meritò il soccorso dell'Europa, la Polonia insorse con tale eroismo che, cadendo, meritò le simpatie dell'Europa liberale. Nel 21 e nel 31 l'Italia cadde in modo da non meritare le simpatie di alcuno e da meritare il disprezzo di molti. Come ciò? Dunque in Italia c'è tanta codardia? Perchè tante migliaia di uomini, che volevano divorare cielo e terra, dileguarono al primo apparire degli austriaci? In Piemonte non c'è tanto coraggio da affrontare una volta sola i nemici?

E Mazzini esamina così il problema: queste insurrezioni sono state promosse dai liberali del 21, — da quelli che per lui già erano la vecchia generazione. E chi erano costoro? Scendevano in linea retta dalla rivoluzione francese, erano atei, materialisti, utilitari, machiavellisti, della scuola di Bentham; passati per tutti i regimi, a volta a volta repubblicani, imperialisti, murattisti, borbonici, avvezzi a transigere, a far compromessi, a navigare secondo il vento, a mutare secondo le occasioni. In quegli uomini, dunque, l'entusiasmo di fede e l'amore di patria, se non spento, era raffreddato. Come potevano essi poi destare entusiasmo e fede in chi non ne aveva? Che forza potevano aver sulle nuove generazioni essi, con la fibra fiacca, col carattere distrutto?

Mazzini attribuiva i disastri alla direzione di quegli uomini, e si metteva addirittura in rotta con tutt'i vecchi liberali, dentro e fuori Italia.

Su qual fondamento volevano essi appoggiare la rivoluzione? In nome di che avevano fatto il 21 ed il 31? Si servivano di due ipotesi. Innanzi tutto, gli stranieri non sarebbero intervenuti nelle cose nostre, o, intervenendo l'Austria, la Francia ci avrebbe sostenuti. E poi si credeva che i principi, molti dei quali erano anche carbonari, avrebbero secondato il movimento liberale. — L'Austria intanto intervenne e i francesi rimasero a casa, e più tardi si mossero ma per soffocare i moti di Spagna. Francesco Borbone spergiurò, il principe di Carignano tradì. Dunque, essi davano alla rivoluzione una base che doveva crollare; insorsero rinnegando la loro bandiera rispettiva, non in nome d'Italia, ma gli uni per Napoli, gli altri per Roma, altri per Bologna o per Modena, accecati sì che quando gli austriaci invadevano il Modenese i napoletani se ne stavano inerti per non violare il principio di non intervento. — In conchiusione, la fiacchezza e lo scetticismo de' capi della rivoluzione, la falsa base dell'aiuto straniero e del favore de' principi, le mezze idee su cui reggevasi il sistema, — tutto ciò non poteva muovere la gioventù e il popolo che rimase estraneo alla lotta. Quegli uomini vollero servirsi di arti diplomatiche, e la diplomazia li affogò.

Ebbene, quale sarà il principio della nuova associazione? La Carboneria era per Mazzini la scuola dottrinaria, la quale si era formato tutto un sistema di aiuti di principi e soccorsi stranieri e mezzi diplomatici. Non si trattava di sostituire un' associazione ad un' altra, bensì di formare un sistema nuovo sulla base della nuova associazione. E Mazzini, disperando de' vecchi, si volgeva a' giovani, e proclamava la *Giovane Italia*, intendendo riuscire ad un' Italia rifatta a nuovo e rifatta dalla nuova generazione.

Dirimpetto erano atei, materialisti, utilitari. La formola antica era: Libertà, Eguaglianza, Fratellanza. Egli accetta la formola, ma dice: — la Libertà non è un fine, ma mezzo a sviluppare le nostre forze. L'Eguaglianza anch'essa è mezzo, e si vuole diventare tutti eguali, perchè ciascuno possa con-

correre ad uno scopo comune. E se sono quelli i mezzi, quale sarà il fine per cui debbono servire? Non è l'*individuo*, proclamato libero ed eguale agli altri, sì che possa pensare a sè, al suo benessere particolare: in tal caso ci saranno milioni d'individui, ciascuno separato dagli altri, ciascuno intento a' suoi diritti, e non ci sarà la società. Il fine, per cui l'individuo dev'essere dotato di Libertà e d'Eguaglianza, bisogna cercarlo in qualcosa di superiore, nell' *Umanità*; egli deve essere mezzo a realizzare la legge dell'umanità, il progresso, a cui l'umanità ha diritto secondo le forze concessele dall'Essere supremo.

Così la nuova formola è: Libertà, Uguaglianza, Umanità. Al disopra della vita di ciascuno è una vita universale, fondata sulla legge del progresso, — il germe del progresso è nelle forze date all'uomo, ma regolate da una legge, da un ordine provvidenziale, che è in idea quello che l'umanità è destinata ad attuare come fatto. Quindi la restituzione del sentimento religioso e la formula *Dio e Popolo.*

Ma, oltre l'individuo e l'umanità, ci sono gruppi d'individui, nazioni, le quali anch'esse hanno una missione rispetto all'umanità. Ogni nazione ha le sue tradizioni ed il suo avvenire, ma ognuna deve apportare la sua pietra allo edifizio comune. Da ciò sorge un altro elemento del nuovo sistema, — unità ed indipendenza nazionale.

Per riassumere quello che poi fu detto il *Credo* di Mazzini, vi ripeterò alcune belle sue parole: — La vita in Oriente era contemplazione, nel cristianesimo era espiazione, nella rivoluzione francese era benessere individuale; e la vita, in questo sistema fondato sul progresso dell'umanità, è *una missione,* un esercizio di doveri: si nasce per concorrere al progresso generale nella misura delle proprie forze, e chi manca a que' doveri, è traditore dell'umanità.

La Carboneria era un sistema politico; la *Giovane Italia* innanzi tutto è sistema religioso e morale. Mazzini dice: bisogna prima educare la società e poi passare alla politica. Comprendete subito l'obbiezione che si può muovere a que-

sto principio: se volete prima educare, quanti secoli aspetterete per giungere alla libertà, poichè l'educazione non si improvvisa?

Ebbene, anche qui c'è un'idea originale, che forma quasi il carattere più spiccato di questa scuola. L'educazione, secondo Mazzini, non si fa con la propaganda, coi libri, coi giornali, con le scuole, tutti mezzi inefficaci; si fa con l'azione. Educare l'uomo significa imprimere nella sua coscienza il dovere di concorrere al progresso comune, quindi educazione è operosità, è progresso.

Tutto il periodo che si dice mazziniano è periodo educativo. Quale educazione migliore dello spingere un giovane a dare la sua vita per la patria e per l'umanità? Quale propaganda più efficace d'un'insurrezione coronata dal martirio? Non basta dire ai giovani: bisogna convincerli che debbono operare come credenti nella loro missione.

Perciò Mazzini insiste tanto sul sentimento religioso, perciò fa uso di molte frasi bibliche. Sostiene che innanzi tutto ci vuole la religione del martirio: le nazioni si fondano col sangue e col martirio come le religioni; e quando sangue e martirio avranno resa una la nazione, le avranno dato energia di volere, allora bisognerà formarsi in comitato di azione, perchè allora sarà sicura la vittoria.

Su quali principii dev'essere fondata l'insurrezione? — Mazzini risponde: Non sull'intervento straniero, perchè un popolo è indegno di libertà quando questa gli viene dal soccorso altrui, e lo straniero trasforma subito il benefizio in patronato ed in supremazia. Perchè esso diventi libero, bisogna che l'iniziativa sia sua, che abbia fede in sè stesso, ed, anche a costo di ritardare, sdegni la iniziativa straniera per la propria libertà. — Così intendeva egli l'*iniziativa italiana*.

Ma, in questa, si deve tener conto dei principi e della diplomazia, o si deve strettamente osservare la massima: *tutto pel popolo e col popolo?* Mazzini non è assolutamente contrario al concorso di forze superiori interne, de' principi, dei nobili, delle altre classi. — Ma a che discutere un'ipotesi

impossibile? Chi può fidarsi dei principi in Italia dopo Francesco Borbone, dopo il principe di Carignano, dopo l'assassinio di Ciro Menotti, commesso dal Duca d'Este? Tutto è possibile, ma a questa ipotesi finora mancano elementi ragionevoli; perciò bisogna conchiudere che l'insurrezione deve farsi, senza contare su' principi. — Si noti però che, come ho detto, Mazzini non escludeva in modo assoluto l'intervento de' principi italiani, e ciò mostrano la lettera che, appena esiliato, scrisse a Carlo Alberto e quella che, più tardi, mandò a Pio IX, e l'altra a Vittorio Emanuele. Quando gli avvenimenti gli mostrano possibile l'alleanza di principi e popoli, voi lo vedete entrare in questa via. Però, quando egli pensava a fondare la *Giovane Italia*, ogni uomo di senno avrebbe detto: è d'uopo tentare l'insurrezione come se l'aiuto de' principi fosse impossibile. — Lasciamo le mezze idee, le questioni di opportunità e di convenienza, — egli sosteneva, — ogni rivoluzione deve farsi in nome d'Italia, per l'unità d'Italia, proclamando nettamente la repubblica, escludendo qualunque intervento di forze estranee al popolo. Tutto questo che oggi forma il *verbo* mazziniano, non rimase circoscritto nella testa d'un uomo febbrile o d'un pensatore: egli era un pensatore che sentiva e faceva, e su questo programma fondò la nuova associazione, la quale subito si diffuse ed ebbe molti sotto-comitati; ed il Campanella a Genova, Farini in Romagna, La Farina in Sicilia, Guerrazzi in Toscana, Carlo Poerio in Napoli — quantunque per una via tutta sua, — i più eminenti uomini liberali che conta oggi l'Italia, tutti ebbero parte nel movimento.

Il frutto di questa propaganda c'è stato, e bello. Alle rivoluzioni vergognose del 21 e del 31 successero belle pagine nella storia italiana, il 48, l'insurrezione calabrese, Palermo che intima la rivoluzione a giorno fisso e la fa, le difese di Roma e di Venezia, le resistenze di Bologna e di Brescia, e le ultime avvisaglie di Garibaldi, presagi delle lotte più gloriose di dieci anni dopo. L'Italia più non cadde se non combattendo, spargendo largamente il suo sangue, meritando

le simpatie dell'Europa, dando tal segno delle sue forze popolari da indurre, più tardi, principi ed imperatori a tenerle a calcolo e servirsene per costituire l'unità nazionale.

Ogni uomo ha in vita un periodo ascendente ed un periodo di decadenza: fin qui la stella di Mazzini ha seguito il cammino ascendente. Fino al 48 egli ha la parte del profeta, fervente, pieno d' entusiasmo, di fede, che infiamma tutti, produce miracoli, spinge al martirio: da quel tempo comincia la sua discesa — e rapida discesa. Parecchi fatti vennero a togliergli molto della sua forza. Fu constatato che non valgono miracoli di popoli contro eserciti bene ordinati e disciplinati: nonostante le eroiche difese, tutti caddero, martiri non vincitori. Un re, il traditore del 21, scendeva spontaneo in mezzo alla lotta e, vinto, vi lasciava la sua corona, più tardi la vita: accanto al martirio popolare si poneva il martirio reale. Salito al trono Vittorio Emanuele, egli solo serbò la fede alla costituzione. Infine, a dileguare le ultime speranze repubblicane di Mazzini, ecco Luigi Napoleone, diventato imperatore, ed il suo intervento a favore dell'unità italiana.

I fatti sono più forti delle dottrine. Le dottrine mazziniane guadagnarono quanti in Italia amavano la libertà, ma, poichè si fu persuasi che solo con esercito bene ordinato e con l' intervento d' uno stato forte si poteva far la nazione, avvenne ciò che Mazzini a torto chiamò diserzione, e si cercò di consolidare la libertà già ottenuta e preparare la libertà del resto d'Italia e l' unità.

Mazzini fu abbandonato da Montanelli, da Farini, da Poerio, da Arconati, infine da Emilio Visconti-Venosta, e tutti si affrettarono ad aggrupparsi intorno al trono piemontese, in cui vedevano il mezzo più agevole per fare l' unità e la libertà della patria. Si comprende la sua amarezza quando scrive ad uno de' suoi più cari, uno ch' egli amava come figlio, nel quale aveva riposto le sue maggiori speranze per la causa italiana, un giovane che ora è ministro degli affari esteri del regno d'Italia. Quella lettera bisogna leggerla

per comprendere il suo dolore. — Ma, quando le diserzioni sono su scala così larga, non può farsene colpa a questo od a quello, e gli uomini sono naturalmente spinti a mettersi là donde possono più presto giungere al loro scopo.

Egli perdette gran parte della sua influenza. Quando tentò la rivoluzione a Milano, chi lo seguì? Bravi popolani lasciarono la testa sul patibolo, la borghesia non si mosse, e l'emigrazione lombarda in Piemonte biasimò il tentativo. Quando infine il principe che oggi è re d'Italia fece appello a tutte le forze vive del paese e volle giovarsi della democrazia, Mazzini rimase nell'ombra, ed il suo nome fu offuscato da un altro più popolare e più glorioso, dal nome di Giuseppe Garibaldi.

Questa decadenza dal 48 in poi è almeno compensata da un'influenza maggiore in Europa? Per chi guarda la corteccia, sì. Mazzini, che voleva l'iniziativa italiana e lavorava solo per l'Italia, allorchè si vide di fronte l'impero francese ed il re di Piemonte prossimi a liberare il nostro paese, cercò di allargare il campo in cui operava. E poichè fondamento della sua dottrina era l'associazione, se v'era una *Giovane Italia*, perchè non poteva esservi una *Giovane Polonia*, una *Giovane Germania*, in mezzo a popoli che si dibattevano allora per conquistare la loro nazionalità?

Dopo il 2 dicembre, abbattuta la repubblica da Luigi Napoleone, a Berna si riunirono in una stanza tredici emigrati tedeschi, polacchi ed italiani, e firmarono i patti dell'alleanza de' popoli; più tardi vi si aggiunse la *Giovane Francia*, ed altre nazioni furono ribattezzate giovani, e ci fu anche la *Giovane Turchia*, ed infine una federazione europea, l'*alleanza de' popoli opposta all'alleanza de' re*. Il fine era la rivoluzione europea per gittar giù tutt'i troni e formare un'Europa di nazioni libere federali, in pace perpetua. — Ultima conseguenza di quelle idee è il Congresso degli Stati uniti d'Europa ed il Congresso della Pace, utopia innocente di cui si sono uditi gli echi nel nostro Parlamento.

Parte principale in quel movimento ebbero Mazzini e Kos-

suth: si costituì un comitato centrale europeo con sotto-comitati nazionali. Il primo dava ordini, gli altri facevano osservazioni. Mazzini era membro del comitato centrale europeo e del comitato nazionale, ed in quest'ultimo erano Aurelio Saffi, Montanelli, Maurizio Quadrio, Saliceti che poi lo abbandonò, Sirtori che si dimise quando il comitato voleva assolutamente imporre l'insurrezione.

Tredici emigrati formarono l'associazione: piacere innocente; quello che importava era che essa avesse efficacia in Europa, in mezzo a quelle condizioni. Di qui altri disinganni ed altra discesa per Mazzini. Ciò che nel suo programma era immediato ed effettuabile, la ricostituzione delle nazionalità, fu un'arma toltagli di mano: allo scopo si giunse per altre vie, senza lui e contro lui. Così Kossuth rimane in esilio dimenticato, ed il grande pensiero per cui agitò l'Ungheria è stato realizzato da Deak suo avversario e dall'imperatore. La nazione tedesca, che doveva essere fondata dai vecchi liberali di Francoforte, fu fatta dal re di Prussia, dal genio di Bismarck, e que' vecchi liberali stanno ora intorno al trono per afforzare la patria tedesca; e la sperata giovine repubblica germanica è l'impero germanico, mezzo all'unità nazionale ed al progresso.

E l'Italia? Fu costituita da que'due uomini che Mazzini non voleva, da Napoleone, cui aveva giurato odio dopo che abbandonò nel 31 la causa italiana, e dal genio di Cavour. — La Polonia, fondate le altre grandi nazionalità, non porgeva speranza di azione efficace. Quindi il programma rimaneva senza base. Il moto era nazionale, e raggiunse lo scopo, tranne in alcune parti, come presso gli Czechi; ma l'associazione perdeva la ragion di essere.

Nuovi disinganni sopravvennero. Stabilite le unità nazionali, la democrazia riprese il suo corso, le dottrine mazziniane diventarono astratte: l'istinto proprio delle democrazie fece sentire che oramai fine di esse era la rivendicazione e la rigenerazione delle classi inferiori: comparve il socialismo, l'Internazionale, la *Commune*, e Mazzini si trovò

tagliato fuori di questo lavorio. Passò gli ultimi anni solo, da alcuni considerato come impedimento, da altri come un nuovo papa, il papa dell' idea; e come ultimo pomo di discordia lasciò la sua rivalità con Garibaldi e la democrazia europea caduta nell' anarchia.

C' è una pagina di Mazzini che fa molto riflettere. L'uomo sente quando la sua stella gli è favorevole, e sente quando decade. Egli sentiva la base mancargli sotto i piedi, sentiva scemare la sua influenza. In quella mesta pagina egli dice: — Quando vedevo i miei fini raccolti e conseguiti da altri senza e contro me, cosa potevo fare? Entrare nel movimento come gli altri? Ma avevo giurato serbare le mie convinzioni fino alla morte, e volevo mantenere la promessa. — *Tacere* sarebbe stato più degno per lui; ma quando un uomo s'è trovato in mezzo a movimenti che abbracciano tutta un' epoca, è impossibile che trovi in sè tanta serenità da tacere quando la sua parola non vale più. Perciò gli ultimi scritti suoi sono pieni di amarezza, di accuse, di recriminazioni, di polemiche, attristato dal vedere il mondo camminare non male senza di lui che aveva creduto guidarlo con i suoi sistemi. Vedete qui cosa sia molte volte un uomo sottoposto fatalmente alla sua natura. — Ero nato per essere letterato, dic' egli, e sarei diventato l' educatore della nuova generazione. — La sua azione politica era finita il 48; allora era tempo di volgersi a fare qualche cosa che raccomandasse la sua memoria nella storia della scienza e della letteratura.

Ricordate quello che Cinea diceva a Pirro: Conquistata Roma, che faremo noi? — Conquisteremo la Sicilia, rispondeva Pirro. — E dopo? — Altri paesi. — E dopo? — Andremo innanzi. — Ed all' ultimo? — Godremo, trionferemo delle nostre vittorie.

E Cinea ripigliava: — chi impedisce di far questo da oggi, perchè forse il fato c' impedirà di farlo più tardi. — *Trahit sua quemque voluptas*: il fato di Pirro fu di morire ignobilmente sotto i colpi di una femina, ed il suo ultimo *che faremo noi?* non venne. Così fu di Mazzini: immerso nelle

cospirazioni, travagliato da passioni, non giunse per lui il tempo del raccoglimento e della vocazione letteraria. E morì, — guardate un po' la sorte degli uomini, — morì accusato da molti come peggiore de' liberali, vituperato da tutti quelli che credevano stargli innanzi. L' uomo è punito dove pecca: — egli aveva detto a' liberali: voi volete fare il progresso a modo vostro, e non avete questo potere. L' argomento fu rivolto contro di lui, e lo dissero nuovo papa, pontefice dell' idea, lo accusarono di voler arrestare il progresso, di volere far rimanere immobile l' umanità nel cerchio delle sue idee.

Nonostante gli ultimi giorni tristi ma molto operosi, egli morì con doppio privilegio, cosa a pochi conceduta. Morì — ciò ch' é raro in Italia, — lasciando una scuola fervente, la quale crede empietà il solo discutere le sue dottrine. E morì costringendo i suoi avversari più implacabili all' ipocrisia, e riunendo tutti gl' italiani dietro al suo feretro, come Manzoni: essi due, infatti, si hanno tirato appresso, più che altri, il pensiero italiano.

In una cosa tutti saremo d' accordo, come furono d'accordo tutti gl' italiani quando egli morì. In Mazzini c' è il martire della patria, il grande patriota, credente, sincero, il quale, per quanto ha potuto, ha adempiuto alla sua missione, consacrando tutta la sua vita al progresso dell' umanità e sopra tutto del suo paese. Tutti lo saluteremo come s' è salutato Savonarola, come si sono salutati i martiri dell' Italia.

Ma: *Con la penna e con la spada Nessun val quanto Torquato.* La spada di Mazzini furono le sue azioni; pure anch' egli volle usare la penna, e ci rimangono otto volumi di programmi, articoli, giudizii, polemiche, teorie, tutto il suo pensiero nelle varie sue fasi ed evoluzioni. In lui dunque, oltre l' uomo politico, oltre il martire, dobbiamo esaminare il pensatore ed il letterato, e vedere se da questo lato ha meriti e quali, e se lascia traccia di sè nella scienza e nell' arte.

LEZIONE IV.

GIUSEPPE MAZZINI.

(*Continuazione*).

Lo spirito religioso nel Mazzini — Paragone con le idee religiose del Manzoni, del Rosmini e del Gioberti — La formola: *Dio e l' Umanità* — Il Dio del Mazzini — I suoi due concetti religiosi: soppressione degli organi intermedii tra l'uomo e Dio, e il Concilio — L'Italia e la religione — Il Mazzini come filosofo — Il Mazzini come politico — Il Mazzini cospiratore e agitatore — Esame della formola: *Non v' è umanità senza patria* — Esame della formola: *Pensare ed operare.*

Vi ho schizzato la vita di Giuseppe Mazzini, e già conoscete i diversi aspetti sotto i quali dobbiamo esaminarlo per averne un' idea adeguata.

In lui è l'uomo religioso, che sente non potersi ottenere la rigenerazione nazionale se non è fondata sulla rigenerazione religiosa; — c' è il filosofo, che ha un sistema intorno alle sorti ed al fine dell' umanità; — c' è l'uomo politico, che studia di tradurre in atto le sue idee; — ci è lo scrittore, che nelle sue ore di raccoglimento si dà conto delle proprie opinioni, le studia e le svolge; — c' è l'oratore, il quale accusa e si difende, e consiglia ed incoraggia.

Dell' uomo religioso, del filosofo e del politico vi parlerò solo per farvi comprendere l'oratore e lo scrittore, perchè scopo delle nostre lezioni non è la politica.

In lui è visibile una seria impronta religiosa. Questa non è sua singolarità, è lo spirito del secolo XIX, il quale, come ho detto altra volta, esce da una reazione morale ed intellettuale contro il secolo passato. Il secolo XVIII era ateo, materialista, razionalista; il XIX comincia credente e spiritualista fino al misticismo, e pronunzia il nome di Dio con tanta affettazione, con quanta si pronunziava nel secolo scorso il nome della Ragione.

I nostri principali scrittori in questo secolo sono improntati di spirito religioso, come nel secolo passato erano improntati di spirito razionalista. Allora avemmo Filangieri, Beccaria, Gioia, Romagnosi, sensisti e razionalisti come tutti gli altri. Nel secolo XIX abbiamo Manzoni, Rosmini, Gioberti, Mazzini, Berchet, Rossetti, tutti, se così si potesse dire, pieni di spirito *deista.*

Non ostante tutto questo movimento filosofico e mistico, nonostante scrittori così eminenti, cos' è l' Italia di oggi? È quale la lasciò il secolo XVIII. È, come dice Mazzini, un' Italia che oscilla fra il paganesimo e l' ipocrisia, — paganesimo nelle classi inferiori, ipocrisia nelle classi intelligenti ed elevate. Gli sforzi dei nostri pensatori rimasero infruttuosi, in questo campo avemmo un *insuccesso.*

Ho nominato Manzoni, Rosmini, Gioberti e Mazzini: lascio stare i due poeti, Berchet e Rossetti.

Cos' è Manzoni, e perchè i suoi sforzi, i suoi libri sono inefficaci a mutare lo spirito nazionale? Manzoni è artista, ed ha trattato la religione da poeta: il poeta vagheggia un ideale, e l' ideale di Manzoni è una religione non corrotta com' è ora, ma ricondotta alla purità evangelica, alla semplicità antica. Le sue intenzioni non vanno di là da' quadri ch' egli tratteggia, non giungono sino all' azione. Anche nell' artista si poteva desiderare qualche cosa di più, un po' di ombra e di chiaroscuro, una certa antitesi che desse rilievo alle sue creazioni, opponendo a' quadri di carità evangelica altri che avessero ritratto la corruzione presente. Appunto queste ombre e questi chiaroscuri rendono così potente

la parola di Dante. Quelli di Manzoni sono quadri idillici. Come gli uomini talvolta torcono lo sguardo dalla corruttela delle città e se ne vanno in mezzo alla pace de' campi, tra Filli e Cloe, così Manzoni torce lo sguardo da ciò che lo circonda e si consola creando quadri e figure di purità evangelica: notevoli specialmente Federico Borromeo e padre Cristoforo. Ora l'idillio è un godimento estetico, non una azione efficace; come sentiamo piacere degl'idilli di Tasso e Guarini e li applaudiamo, così possiamo ammirare questi ritratti senza che abbiano alcuna efficacia sul nostro modo di operare, alcuna influenza su' sentimenti della nazione.

Guardiamo Rosmini. Per lui la base religiosa è più seria: vuole la riforma ragionevole e temperata della religione; vuole emendar questa senza scuoterne le basi, rendendo *democratica* la chiesa, come si dice, facendo sì che la gerarchia alta riceva la consacrazione delle elezioni popolari. Proprio queste elezioni popolari, che i democratici credono strumento a rovesciare la gerarchia, sono, per Rosmini, strumento a rinsanguarla, a renderla popolare; egli crede che, purificandola nei costumi, ed accostandola al popolo, essa riceverebbe nuova forza, nuova consacrazione — Qui, da una parte, doveva essere combattuto dai democratici per l'intenzione di afforzare la gerarchia contro cui erano rivolti tutti i loro sforzi, e dall'altra parte doveva disgustare i cattolici, i quali credono che di là nasca non la forza del loro organismo ma la distruzione. E Rosmini, navigando così fra venti contrari, vide affondare la sua barca.

Mentre Rosmini vuole consacrare l'autorità ecclesiastica mercè il popolo, Gioberti, sopra tutto, vuole il riscatto delle plebi e la libertà, e spera che un giorno o l'altro questa si potrà conciliare col papato, anche co' gesuiti — almeno, ci fu un momento in cui credette anche ciò possibile. Gioberti vuol fare delle cose della religione quel che s'è fatto in politica: come i principi si sono riconciliati coi popoli mercè le costituzioni che assicurano il progresso e la libertà,

così egli spera che i papi faranno concessioni, e vuole, secondo la sua frase, rimodernare il papato.

Per un momento le idee di Gioberti parvero prossime all' attuazione, e ciò fu agl' inizii del governo di Pio IX. Ma, alla fine, il papato indietreggiò, e venne la famosa enciclica che tutti sapete a dimostrare che la chiesa potrebbe anche far concessioni temporali, ma per lo spirituale è fedele alla formola *sint ut sunt aut non sint.*

Viene finalmente Mazzini, ch' è il più radicale di questi scrittori religiosi, e rappresenta le opinioni democratiche, come Manzoni rappresenta la parte artistica e poetica d' un cristianesimo rinnovato, e Rosmini e Gioberti quasi la parte costituzionale, cioè le teorie di quelli che han conciliato gli interessi politici, applicate alle cose religiose.

L' idea democratica è: *Dio e l' Umanità.* Una volta fra Dio, gli uomini e i popoli vi erano organismi intermedii, papa, imperatore, preti. Ebbene, — sostiene Mazzini, — se vogliamo reintegrare il sentimento di Dio nella coscienza, prima condizione è che la coscienza sia libera ed ognuno si foggi il suo Dio secondo il suo stato di educazione e d' istruzione.

Ma, per reintegrare il sentimento di Dio, bisogna prima averne un' idea chiara. Cos' è, dunque, questo Dio di Mazzini?

Ho letto con molta attenzione articoli e manifesti in cui egli espone le sue idee. Ebbene, in conchiusione, è quello un Dio oscillante fra due concetti — un Dio personale ed un Dio impersonale.

Quando Mazzini parla al popolo, il suo è il Dio come tutti lo concepiscono, essere supremo da cui derivano le leggi dell' umanità; ma quando, attraverso i suoi veli, vuol filosofare e svelare le sue idee più intime, per lui Dio sarebbe la forza misteriosa del pensiero universale, quasi l' ordine e l' armonia universale, l' ideale.

Ciò si vede chiaro da una lettera scritta in francese al Sismondi, la quale è importante perchè, dovendo parlare ad un uomo autorevole come lo scrittore della *Storia delle repubbliche italiane*, Mazzini si esprime più da pensatore che da agitatore.

Tutte le rivoluzioni fatte finora, — egli dice, — sono state schiacciate in nome di Dio, e la grande resistenza chè le idee liberali incontrano nelle moltitudini è dovuta alla credenza che i propugnatori di esse sieno nemici di Dio. Facciamo che questo Dio de' tiranni diventi Dio liberale e progressista; serviamoci delle stesse formole, degli stessi nomi a cui le moltitudini sono abituate, e le avremo con noi.

Dunque, questo del Mazzini è un Dio politico, e ciò costituisce un vizio intrinseco del suo sistema. Quando non avete fede e sentimento, a che servirvi di questi nomi per fini politici? Parlate pure di politica, non di religione, che non esiste dove non è fede nè sentimento.

Due concetti religiosi ha Mazzini. Il primo è: sopprimere gli organismi intermedi fra l'uomo e Dio. Questo è concetto protestante. Mazzini abborre dal protestantesimo, dichiara di non aver niente a fare con esso, ma la verità è che la Riforma si fonda su quel concetto. Tutti sanno che per la Riforma l'uomo è sacerdote a sè stesso, legge la Bibbia e la interpetra secondo la sua coscienza e la sua intelligenza: la lettura della Bibbia è fondamento di tutte le scuole elementari ne' paesi protestanti.

Ma tutto questo va a finire all'anarchia, a quel famoso individualismo da cui uscì la rivoluzione francese e che Mazzini combatte ad oltranza.

Se ogni uomo può foggiare a suo modo la sua religione, non avremo mai quella religione che dev'esser base del risorgimento nazionale. Dunque, Mazzini crede che bisogna riedificare un'autorità religiosa che impedisca la confusione e tenga uniti insieme i credenti. Dove porre quest'autorità? Secondo alcuni, essa è nel papa; secondo altri, è nello Stato o nel capo dello Stato, poichè la regina Vittoria fa anche la pontefice. Mazzini dice: se voi fate tante chiese nazionali, poichè ogni nazione ha il suo capo, avrete altrettante religioni. Bisogna trovare un'autorità religiosa che raccolga intorno a sè tutte le nazioni cristiane. Quest'autorità egli la pone nel *Concilio*, adunanza di tutti i credenti

per mezzo de' loro mandatari, che negli ordini religiosi deve avere l'ufficio stesso della *Costituente* da lui voluta negli ordini politici. Ed egli ha ferma fede che questa riforma partirà da Roma, e crede che « il giorno in cui la Città eterna sarà redenta e capitale di venticinque milioni d'italiani, dovrà diventare la Roma d'un concilio che fonderà l'unità religiosa in Europa e porrà fine a tutti gli scismi ».— Questa opinione l'ha espressa con calore in vari scritti.

L'idea del concilio non è una novità; è, anzi, tradizione italiana. Nel seno stesso della Chiesa s'è discusso sempre se fosse prima il papa o il concilio, e se nel primo o nel secondo fosse riposta l'autorità suprema in materia di fede. Queste discussioni sono parse alla Chiesa romana tanto pericolose che ultimamente ha sentito bisogno di convocare un concilio, il quale decapitasse sè stesso dichiarando il papa infallibile, facendo proprio il contrario di quelle teorie per cui il concilio aveva l'autorità ecclesiastica suprema.

Dunque, entrambi i concetti religiosi di Mazzini non sono originali. Ma che monta? Non dico a demerito suo, ma a lode. Le riforme religiose non si fondano su opinioni improvvisate, han tanto più forza quanto più sono radicate nella tradizione. Mazzini vedeva bene qual'era il mezzo più efficace per attuare la sua forma religiosa, quando metteva a sostegno di questa due concetti tradizionali.

Eppure, perchè tutto ciò è stato inefficace? Perchè la stessa scuola di Mazzini, quando tratta di religione, si agita nel vago e nell'indefinito? Perchè in tutto questo sistema è una grande lacuna, con la quale è impossibile fondare niente di solido in fatto di religione.

Le religioni nuove, le riforme religiose non si fondano su concetti negativi ma su organismi concreti. Sopprimere il papa ed alla sua sostituire l'autorità del concilio è facile a dire; ma quale sarà il concetto di questa nuova forma religiosa, poichè il concilio è soltanto una parte del meccanismo? A spiegare ciò che intendo dire, valga un esempio.

Mazzini in politica vuole la Costituente, la quale deve as-

sicurare la libertà, l'eguaglianza, la supremazia dell'ingegno, la giustizia distributiva e via di seguito: intorno alla Costituente si aggruppa tutto un complesso di idee. Ed il concilio che deve fare? A che deve provvedere? Qui Mazzini si arresta e dice: questo è il segreto dell'avvenire.

Ora, se nel sistema che esaminiamo mancano le idee fondamentali d'una riforma religiosa, capite che si rimane nel campo vago delle aspirazioni: e volendo scrutare cosa sia questa riforma religiosa, troviamo solo che la religione attuale è materializzata e bisogna risollevarla, — le solite frasi generali. Ecco perchè Mazzini e la sua scuola sono notevoli più per fervore di aspirazioni religiose che per chiarezza di idee concrete; e, quando le idee chiare mancano, non c'è edifizio qualunque o religione che possa sorgere.

A questo proposito, voglio presentarvi un'osservazione generale sullo stato dell'educazione nazionale in Italia, la quale vi dimostrerà l'insufficienza degli sforzi dei nostri pensatori.

L'Italia per lo sviluppo del pensiero religioso o filosofico è rimasta molto indietro agli altri paesi. Ha, certo, un complesso d'idee comuni in cui crede, ma la gioventù italiana non ne ha studiato abbastanza lo sviluppo, non lo ha seguito con rigore di scienza e rimane nell'indefinito. Ora, perchè qualche cosa si possa fare rispetto alla rigenerazione religiosa, bisognano sopra tutto gli studi importanti da cui escono i progressi religiosi della Germania, dell'Inghilterra, delle nazioni protestanti.

Lo stato intellettuale di Mazzini corrisponde allo stato medio della gioventù italiana. Egli dice *Dio e popolo*, parla di concilii, della soppressione del papato, mette innanzi idee generali che trovano eco nel paese, ma non lasciano traccia seria perchè mancano idee chiare e positive, manca sopra tutto l'elaborazione. In generale, allora, gl'Italiani erano troppo preoccupati di politica da potersi abbandonare a discussioni religiose: lo stesso Mazzini pensava all'Italia ed alla libertà, e la rigenerazione religiosa per lui era posteriore all'unità politica. Quando avemmo Roma, egli pubblicò un

giornale, l' *Italia del popolo*, titolo che già aveva avuto un altro giornale stampato in Zurigo. Bisogna leggere quegli articoli, per vedere come, essendo finito il programma suo politico, Mazzini si volgeva al programma religioso.

In sostanza, quelli i quali si servivano di parole religiose, lo facevano piuttosto come arma politica, per affrettare l' unità nazionale, che per la rigenerazione religiosa. E la conseguenza è triste: l' Italia rimane ancora qual' era innanzi. Fatta l' unità politica, manca l' unità intellettuale e morale fondata su l' unità religiosa. E se vorremo seguitare a trattare la religione come arma politica, senza ristaurare quel sentimento religioso che per me è il sentimento del sacrifizio individuale, il dovere di uscir da sè e mettersi in comunicazione con gli altri pel bene di tutti, avverrà che l' Italia rimarrà oscillante ancora tra il paganesimo e l' ipocrisia: le classi basse staranno immerse nella superstizione, che Mazzini chiama paganesimo, e le alte saranno profondamente immorali, perchè niente è più immorale dell' ipocrisia, niente dissolve il carattere quanto il fare cose cui non risponde la propria coscienza. È la cosa più comune oggi udire de' mariti a dire: io non ci credo, ma conduco mia moglie in chiesa, perchè le donne hanno bisogno della chiesa: e questa è ipocrisia. Credete che Giuliano Apostata avesse fede nel paganesimo? Egli era filosofo ed uomo intelligente, E Roma ci credeva? Niente affatto. E l' uno e l' altra facevano mostra di crederci appunto perchè pensavano che le moltitudini non si possono regolare altrimenti. Era ipocrisia, diventata sistema, di cui fu conseguenza la catastrofe non solo religiosa, ma politica e sociale, la compiuta corruzione della razza latina e la conquista dei barbari.

In Mazzini c' è il filosofo. Egli è certo pensatore, perchè ha tutto un sistema intorno alle sorti dell' umanità: come Condorcet, come Vico ed Herder ed Hegel crede che la storia, al pari della natura, abbia le sue leggi e tenda al progresso. Basta questo a fare di lui un filosofo? Tutto ciò che ha in mente è risultato di un lavoro anteriore, ma

non è una filosofia. Prima la filosofia tendeva ad affermare l'idea del progresso umano, oggi la filosofia o deve negare o trovare le leggi del progresso, dev' essere scienza della storia, come ha detto un mio amico ed egregio scrittore, Nicola Marselli; altrimenti, si resta in un vago indefinito o metafisico. — Ora, studiando tutti gli scritti di Mazzini, non trovate niente di serio, niente che possa farvi dire che in lui è un serio pensatore, un filosofo vero.

Mazzini è uomo politico. Cos' è l' uomo politico? È quello il quale ha una conoscenza adeguata dello stato di fatto in cui si trova un paese, e, lasciando gl' ideali a' filosofi, sa trovare le idee concrete attuabili in quelle condizioni. Aveva egli un' idea esatta dello stato reale del paese? Propose i mezzi più convenienti, dato quello stato, a realizzare il suo programma di libertà ed unità nazionale? — Tutti risponderete: no. Le sue ultime discussioni ed amarezze furono naturali, perchè si fabbricò un' Italia ideale e, lavorando su quell' ideale, s' ingannò nella scelta de' mezzi: poi se la pigliò col popolo italiano, ma la stessa amarezza mostra l' inefficacia di lui come uomo politico.

Nondimeno, per poco tempo egli ebbe in mano il potere, e specialmente nelle sue relazioni con il governo francese, mostrò abilità che nessuno supponeva in lui: *regnum regnare docet.* Ed in tutto il resto del tempo ha potuto essere centro d' una grande agitazione europea senza mezzi, senza potenza, senza grande agiatezza, con la sola forza della sua parola. Questa è veramente la parte grande di Mazzini. Non possiamo dirlo filosofo o pensatore o riformatore religioso; egli è stato il grande cospiratore ed agitatore europeo, e, come tale, ha esercitato grande influenza sulla gioventù, perchè sentiva il bisogno di trovare ciò che fa vibrare le fibre della generazione di cui voleva servirsi, e trovò infatti ed espose in modo sintetico ed efficace certe idee che potevano produrre impressione ed operare sugli animi, come *Dio e Popolo*, *Pensiero ed Azione*, *la vita è missione*, etc.

Non era necessario filosofare su queste idee già accettate

dagli uomini intelligenti, e, dette in modo efficace, esse dovevano far vibrare tutte le corde che sono nel cuore umano.

Sopra tutto, vediamo, dunque, in Mazzini l'agitatore e inventore di formole felici ed efficaci. Fra queste ci sono due le quali formano per Mazzini il titolo di gloria più serio per la posterità e costituiscono la parte più meritoria e più originale del suo sistema. La prima è: — *non v' è umanità senza patria*; la seconda è: — *pensare ed operare, la vita è dovere, il dovere è sacrifizio.* Al tempo che comparve Mazzini, v' era una certa Carboneria universale di cui i fili erano nelle mani de' re: per combattere le idee di patria e di nazionalità si poneva in mezzo un' idea di falso cosmopolitismo, di libertà universale, che traeva origine dalla Rivoluzione francese. In Italia la principale ragione per cui l' idea di nazionalità è venuta sì tardi, tanto che s' è quasi formata ed attuata solo in questo secolo, sapete quale è stata? Sapete perchè, mentre la Francia, l' Inghilterra, la Spagna si costituivano a nazioni, l' Italia rimase scissa in tanti stati i quali si combattevano l' un l' altro, con sì poca coscienza dell' idea unitaria che, quando gli stranieri vennero ad invaderla, quando la dominavano spagnuoli, tedeschi e francesi, quando aveva innanzi a sè tante vergogne, i suoi poeti si gloriavano di quelle vergogne? Era appunto per il falso cosmopolitismo. L' Italia, da Dante a Machiavelli, che primo determinò l' idea di patria, aveva avuto sempre innanzi l' Impero romano antico restaurato. Dante voleva lo impero restaurato e ne metteva il centro in Alemagna, ed invocava un imperatore tedesco nel suo trattato *De Monarchia.* — Questa osservazione molto sottile la dobbiamo al Sismondi che la espone nella sua *Storia delle repubbliche italiane.* — Merito di Mazzini è che, quando era assediato da tanti democratici europei i quali gli parlavano di società europea, egli tenne fermo nell' idea che vera base del cosmopolitismo e della futura federazione europea dev' essere la ricostituzione delle unità nazionali, e predicò e sostenne tale idea anche contro i suoi amici.

La seconda formola ha grande importanza, specialmente rispetto allo spirito nazionale in Italia: *Pensare ed operare!* Ricordate che l'Italia era la terra classica de' letterati e dei filosofi astratti, gente accarezzata da' principi, intenta come i giullari a farli ridere, convinta che la letteratura e l'arte stieno nel foggiare belle invenzioni. Letterati, pittori, artisti di ogni sorta, filosofi, tutti avevano il pensiero diviso dall'azione. Anche nella scuola neo-romantica, capo il Manzoni, mancava l'azione. Secondo merito di Mazzini è aver messo l'azione a base del pensiero nazionale, è aver fatto di essa stessa mezzo alla redenzione nazionale.

La *vita è dovere e sacrifizio!* Gl'italiani nella loro storia hanno tre secoli vergognosi di decadenza, secoli di degenerazione di fibra, di fiacchezza morale, in cui essi si avvezzarono a fare il contrario di ciò che dicevano, in cui diventò sistema il corteggiare, il ricorrere a vie oblique, — il che ci ha procurato l'opinione di essere noi tutti *Machiavellini*: c'era una profonda mancanza di carattere. Mazzini sentì che, per rifare la nazione, bisognava rifare il carattere, e specialmente convincere gli animi che si deve operare sino al sacrifizio di sè: da ciò l'altra sua formola notevolissima, *l'insurrezione è educazione.*

Dunque, avere rigettato il cosmopolitismo e voluto l'unità nazionale, avere messo alla base dell'edifizio nazionale la restaurazione del carattere ed il concetto che la vita deve servire non all'individuo ma all'umanità, anche a costo di sacrifizi, — tutto ciò che pure ha prodotto i suoi frutti in Italia suscitando una gioventù senza esempio ne' secoli passati, la quale ha combattuto tanto per la patria, tutto ciò è grande titolo di gloria.

Così abbiamo stabiliti alcuni dati che ci guideranno nello studio di Mazzini oratore e scrittore. L'abbiamo visto uomo religioso con qualche lacuna, pensatore con qualche difetto, piuttosto cospiratore ed agitatore che politico, fondatore dell'unità nazionale nel pensiero, del carattere nell'azione: ora potremo giudicare gli scritti che ci ha lasciati.

LEZIONE V.

GIUSEPPE MAZZINI.

(*Fine*).

Il Mazzini letterato — Qualità della sua coltura — Sua polemica contro l'individualismo in letteratura — Il Mazzini verso il Manzoni — L'universale come fondamento dell'arte — La letteratura mondiale — Il concetto, criterio per giudicare dell'arte — Condizioni tra le quali nacquero queste idee — Il popolo, o la collettività, soggetto dell'arte — Tendenza del Mazzini al generale — Carattere del Mazzini — Esempio tolto dalla sua *Lettera a Carlo Alberto* — Lo stile e la lingua — Il Mazzini precursore.

Determinate le opinioni religiose, filosofiche e politiche di Giuseppe Mazzini, ci rimane ora a toccare brevemente delle sue opinioni letterarie, avvicinandosi il momento di considerarlo come scrittore e come oratore. È notevole in lui l'unità e la coerenza di tutti gli aspetti della vita: quindi lo troveremo in letteratura come lo abbiamo trovato in religione, in filosofia, in politica.

Quando egli venne su, Manzoni aveva compiuto la sua orbita co' *Promessi Sposi* e la sua scuola s'era stabilita e predominava in Italia. Cesare Cantù, Tommaso Grossi, Silvio Pellico, D'Azeglio, Tommaseo, erano nomi già conosciuti e riveriti. Mazzini si dette agli studi letterari con un bagaglio di cognizioni il quale, se assolutamente non può parere sufficiente, oltrepassava le cognizioni comuni delle classi in-

telligenti di allora. Aveva studiato i classici italiani, non era ignaro della letteratura tedesca e inglese, soprattutto della francese; e non solo conosceva le opinioni letterarie messe in voga dagli Schlegel, dal Cousin, dal Villemain e da altri, ma personalmente conosceva parecchi di quelli che andavano per la maggiore.

Non era coltura sufficiente. Ciò si può dire soltanto quando uno sceglie un ramo solo di coltura ed in esso si profonda e lo guarda da tutt'i lati in modo da acquistare speciale competenza per quelle cose. In lui la coltura è estesa, ma nessun ramo di essa ha fatto oggetto speciale de' suoi studi; in nessun ramo egli è calato sino a quelle profondità per cui si acquista seriamente il titolo di uomo colto. Nell'esilio, girando per l'Europa, acquistò molte cognizioni personali di poeti russi, polacchi, tedeschi, specialmente in mezzo all'emigrazione, la quale rappresentava allora ciò che di più colto era in Europa. Ma le agitazioni politiche non gli lasciarono il tempo di approfondire le sue conoscenze; e gli avvenne come a molti altri, di vivere più tardi a spese del bagaglio giovanile, che per lui non era certo poca cosa: quindi, anche inoltrato negli anni, la sua coltura era su per giù la stessa.

Ferveva la lotta fra classici e romantici. Inutile dire che Mazzini e, con lui tutta la gioventù che in Genova ed in Livorno lo circondava, fin dal principio si chiarì pel romanticismo, il quale, per lui e per quei giovani, era quel medesimo che in politica la rivoluzione francese: era la libertà dell'arte rivendicata, come la rivoluzione era la libertà individuale rivendicata sulle rovine del passato; si rivendicava la libertà e la spontaneità del genio contro le imitazioni classiche e la letteratura arcadica, accademica, vuota, che dominava in Italia. Ma come in politica combatteva la rivoluzione francese perchè si appoggiava sull'individualismo, da cui egli credeva non potesse uscire se non anarchia e materialismo, — anarchia perchè alla libertà individuale mancava un centro ed un freno, materialismo perchè tutto era benessere individuale; — così in letteratura combattè anche l'in-

dividualismo. Quella non gli pareva letteratura nuova, ma espressione ultima di una già esaurita.

Le letterature, esaurendosi, hanno un gran genio che rappresenta non il nuovo ma l' antico, quasi sintesi delle evoluzioni già da esse compiute. Quindi, mentre Mazzini vede in Napoleone il grande individuo che pone fine all' individualismo, considera Victor Hugo e Rossini come gli ultimi rappresentanti dell' arte fondata sull' individualismo. Conseguenza di quest' arte è il genio abbandonato a sè, l' anarchia, l' arte ridotta a puro materialismo, a puro fatto storico: infatti, erano in voga allora i romanzi storici senza qualche idea superiore che desse significato a' fatti: questa letteratura doveva finire nel puro plastico.

Secondo Mazzini, Victor Hugo è l'anarchia nell' arte, non la fine d' un' autorità capricciosa attinta in Aristotile, in Orazio, in Gravina ed altri.—E Rossini? In un lavoro sulla musica, Mazzini discusse la questione: Rossini non è creatore d' una musica nuova, è il restauratore della musica italiana, il principe della melodia cui sfuggono tutt' i misteri dell' armonia, è il grande artista che a tutto dà precisione di contorni, che analizza una passione in tutte le sue pieghe fino agli ultimi limiti; ci si vede il finito, il plastico musicale, non l' armonia, quella potenza che vi stacca dalla terra e vi porta nel regno delle ombre, de' chiaroscuri, dell' indefinito, del vago, dove è grande la musica tedesca.

Che cosa è, per Mazzini, Manzoni e la scuola manzoniana? Vorrei leggervi una pagina dove egli parla di Manzoni e farvi sentire con che rispetto filiale ed amore e riverenza ne parla, simile quasi ad amante che si volge al suo ideale. E parla della scuola manzoniana con grande rispetto; la sua ira è tutta contro i disertori di quella scuola, nella quale trova sincerità e convinzioni. Per lui, Manzoni è la bandiera della libertà nell' arte, rappresenta la lotta contro il classicismo, rappresenta il romanticismo italiano; pure, per dolcezza naturale e per il principio della rassegnazione reli-

giosa, Manzoni sentiva una voce segreta che gli diceva: tu non sei nato alla lotta. Quindi si contentò di segnare le linee d' una nuova letteratura e non ebbe animo di andare innanzi a cavare le conseguenze di quelle premesse. Perciò Mazzini loda le tragedie per l' indirizzo generale e trova che in esse, essendo lirici i cori, manca il dramma: con Manzoni non nasce il dramma in Italia. Naturalmente, per la scuola è più severo e, riconoscendo che la rassegnazione, la preghiera, la dolcezza sono qualità lodevoli di essa, la combatte come uomo politico e come scrittore, perchè sfibrata, non fondata sul diritto che ogni uomo ha di farsi valere.

Infine, fa un' osservazione ch' è quasi il compendio di tutte le sue opinioni critiche intorno alla scuola manzoniana; — è curioso che, mentre essa vuole la religione come unità dei credenti, nel campo morale e letterario ha solo innanzi a sè l' individuo e l' educazione individuale come se così si potesse formare una nazione. — Insomma, anche qui il peccato è l' individualismo.

E quale letteratura nuova egli sogna? Ricordate qual' è la rivoluzione ch' egli sogna, poichè in lui trovate sempre vicini il filosofo, l' uomo religioso, il politico, il letterato. Per combattere l' individualismo in politica fa sforzi per rialzare il principio di autorità e, sprigionandolo dagl'individui, sieno papi, sieno imperatori, lo mette nel popolo, nell' umanità; in qualche cosa di universale, ch'è come espressione di Dio. Appunto questa stessa è la base della nuova letteratura, ricostituire il principio di autorità sprigionandolo da Orazio e da Aristotile, da Omero e da Virgilio, da classici e da romantici, e mettendolo in qualche cosa di collettivo e di superiore, nella verità universale la quale per lui è Dio, giacchè da Dio emana la verità: quello che in letteratura è ideale, per lui è verità. E crede vi sieno tre specie di verità: verità storica, i fatti, il reale, — verità morale, il vero fondato su' principii, — verità assoluta, la fonte da cui sgorgano i principii. La realtà è, come

dice Dante, *ombrifero prefazio del vero*, ed il vero è Dio: in altri termini, il reale è la traduzione del vero, ed il vero è la traduzione della verità universale, suprema, analizzata e distinta in principii.

A que' tempi erano in gran moda i sistemi trinitari. Hegel era a capo di tutti con la sua famosa triade, una triade aveva Augusto Comte, e l'aveva anche Cousin, riproduzione di quella di Hegel, il vero, il bello ed il buono. Questo rappresentare la verità a scalini è un ritorno al sistema scolastico derivato dalla teologia. Per trovare il segreto della triade di Mazzini basta ricordare che Dante stabilì la stessa triade semplicemente con parole diverse. Per Dante il fondo dell' arte era *intendere*, *amare* e *fare*, intelletto che acceso di amore opera, concordia dell' intendere e del fare mercè l' anello dell' amore.

Mazzini rappresenta le stesse idee in linguaggio moderno. Il vero, il bello e il buono — è la stessa formola di Dante: il bello sarebbe l' *amore* o l' arte come mezzo per passare dall' intendere al fare. In tre versi Dante con la sua maniera magnifica riassume tutte le sue idee:

> **Luce intellettual piena d' amore,**
> **Amor di vero ben pien di letizia,**
> **Letizia che trascende ogni dolzore.**

L' amore, se vi trasporta *immagini di ben seguendo false*, è sensualità, è cosa materiale, volgare: *letizia* è la soddisfazione che si ha facendo il bene, è nella concordia dei pensieri e delle azioni. — « Il finito e l'infinito e la loro relazione » di Cousin, e la formola di Hegel riprodotta anche da Gioberti, e la triade di Mazzini è questo concetto di Dante.

Da tutto questo quali conseguenze derivano? Come in politica, in filosofia, in religione, Mazzini si allontana dall' individualismo e pone la base sociale nell' essere generale, Umanità; — così mette la base dell' arte nella verità universale, non interpretata da questo o da quello, ma libera-

mente dal genio. Come l'umanità è essa direttamente interprete di Dio, senza che vi sia in mezzo un papa od un imperatore, così il genio interpreta la verità universale senza l'aiuto di alcuno.

Messo a fondamento dell'arte l'universale, in pratica cos'è la letteratura che Mazzini vagheggia? Come non ammette letterature nazionali, aspira ad una letteratura europea, anzi, allargandone i limiti, cosmopolita. Ed in un discorso d'una certa importanza, tenuto conto specialmente della sua età, perchè giovane ancora quando lo scrisse, trova argomenti abbastanza plausibili per dimostrare che, quando la civiltà si allarga e c'è comunanza d'idee nelle varie nazioni, la letteratura acquista caratteri di universalità. Crede che già siamo all'epoca in cui la letteratura, spogliata delle particolarità nazionali, si fa europea. I precursori di questa letteratura sono, secondo lui, Goethe, Byron e — ricordate, che quando Mazzini scriveva, Monti era morto da poco e Manzoni non aveva acquistata ancora la sua grande importanza — e Vincenzo Monti. Li chiama *precursori*, non fondatori: precursori, perchè in Goethe vede un carattere comprensivo che oltrepassa la patria tedesca, sì che, come la *Divina Commedia*, il *Faust* appartiene a tutto il mondo; — perchè Byron, per energia di espressione e libertà, oltrepassa la forma inglese, — e infine perchè Vincenzo Monti per ricchezza di armonie oltrepassa il circolo delle forme strettamente italiane. Precursori, non fondatori, perchè in ognuno di essi Mazzini trova un *ma*. Goethe è grande, ma scettico, e Mazzini voleva fondare la nuova letteratura sulle sue dottrine, comprese le religiose; Byron è terribile, pieno di passione ma anche scettico e di più disperato sino alla follia; Monti ha carattere di precursore — crede Mazzini — per la sua melodia, ma in lui è disarmonia fra quanto pensa e quanto sa, e naturalmente, essendoci sollevati a questa altezza, Monti deve andare in seconda linea.

E, volendo mostrare come in questi tre già si sente qual-

che cosa di europeo, analizza il *Faust* e senza difficoltà vi trova qualità universali. Di Byron dice: quest' uomo, scettico tanto da far rizzare i capelli per lo spavento, alla fine sentì il vuoto della sua dottrina ed andò a morire in Grecia per la civiltà europea; è già cosmopolita, già si stacca dalla disperazione e dall' incredulità. Ma non ci è dunque ancora il fondatore della letteratura europea: dove sorgerà? Non in Francia, perchè questa ha finito la sua missione con l'individualismo, e l' ultimo suo poeta è Victor Hugo. Non in Germania, perchè i tedeschi se ne stanno nelle ombre e nel vago: allora non si poteva supporre che la Germania così presto sarebbe stata positiva ed avrebbe mostrato tanta forza d' azione, allora non si vedevano che le *nebbie germaniche*. In Francia, osserva Mazzini è il contrario, in Francia domina troppo il finito, in Germania troppo il sentimento dell' infinito: a ciò bisognava aggiungere la forza d' azione. Già indovinate che il paese predestinato è Roma. Come ne uscì l'unità religiosa, così ne uscirà l'unità letteraria: quindi egli chiama italo-europea la nuova letteratura.

Non seguirò Mazzini nello sviluppo delle sue dottrine e ne' suoi giudizi critici. Noterò solo che ha lasciato lavori critici importanti, specialmente notevoli quelli che scrisse in Inghilterra e che ancora sono pregiati colà come molti scritti di Foscolo.

I difetti di queste opinioni sono gli stessi che delle opinioni sue religiose, politiche, filosofiche. Lì è l' uomo preoccupato dell'universale, che non tiene in gran conto le differenze nazionali ed individuali: in letteratura è il medesimo. Innanzi tutto, non comprende l' ideale come arte, ma come verità, e la verità appartiene alla filosofia. Comincia con un inno alla libertà dell'arte e poi per odio all' individualismo imprigiona l'arte di nuovo e la chiude nella verità o falsità d' un concetto.

Per lui quell' arte è importante la quale rappresenta un contenuto vero, ed è spregevole quella che rappresenta un

contenuto falso: quindi rigetta Goethe e Byron, perchè vi trova un contenuto contrario a' suoi propri concetti, e leva alle stelle una poesia che tutti oggi hanno dimenticata, l'*Esule* di Pietro Giannone, perchè ha contenuto patriottico; e perciò solo loda Berchet. Questo sostituire il contenuto e la sua natura alla vita dell'ideale poetico, è grave sbaglio.

Quando parlo di uomini che tanto rispetto, sono uso a guardare queste cose non assolutamente, ma rispetto ai tempi; e se ricordate i tempi in cui Mazzini pensava tutto quel che vi ho esposto, troverete non poco da lodare. La letteratura italiana era senza contenuto, si nutriva di ciance e di frasche, era arcadica ed accademica, senza niente di vitale: comprendete l' utilità e la serietà della teoria di Mazzini quando per opposizione a quella letteratura ed a quell'arte puramente formale si gitta ad un altro estremo, all'importanza del contenuto. Anzi, questo diventò carattere della nostra letteratura. Eccetto Manzoni, se guardate gli scrittori ed i poeti di quel tempo, ci trovate arte? No, altre preoccupazioni ne impedirono lo sviluppo, specialmente le preoccupazioni politiche, e quando un uomo ha il cuore pieno di impressioni e passioni politiche, religiose o filosofiche, non può avere il puro sentimento artistico. Lo stesso fu in Germania, e lo dico non a biasimo ma per constatare un fatto: avemmo letteratura politica. Oggi che da molti punti di vista la parte politica è esaurita e si tratta non di costituzione politica ma di educazione e di ricostruzione del sentimento religioso, oggi è più facile, se la materia dell'arte non manca, ricostituire il sentimento dell'arte ch'ebbe l'Italia così profondo nel 500 e poi smarrì nella sua decadenza.

Che diremo poi dell' ideale artistico di Mazzini fondato non su questo o quello individuo, ma sul popolo? — poichè egli, come vuol fondare un'Italia ed una società del popolo, vuol fondare anche una letteratura del popolo. Se si limitasse a dire che nelle antiche letterature il popolo non comparisce o comparisce soltanto per essere frustato, che in esse l'individuo piglia troppo spazio e non ne lascia all' essere

collettivo, — sarebbe nel vero. Uno de'progressi moderni della letteratura è il dare appunto gran parte al popolo, non perchè comparisce direttamente, ma perchè le idee ed i sentimenti che essa esprime oltrepassano gl' individui. Mazzini però vorrebbe proprio il popolo, non a guisa di coro qual'è nelle tragedie di Manzoni, ma come agente principale che detronizza Giovanni da Procida e Masaniello e dice a quelli: son io; la loro opera sarebbe stata inutile senza me.

Dove ci mena questa teoria? Come si può nella letteratura detronizzare l' individuo ed al suo posto mettere l'essere collettivo? La letteratura è l'eco della vita e nella vita non trovate che individui: gli esseri collettivi sono costruzioni logiche della mente umana, e potete farne uso in filosofia, nella storia, non già nell'arte e nella poesia. E quando volete proprio rappresentare l'essere collettivo e cacciare da voi l' individuo vivente nelle contraddizioni e nelle varietà dell' esistenza, non avrete più l' individuo poetico ma una personificazione, un individuo metafisico, tipico, mitico, l'arte simbolica e mistica del medio evo, la quale è il difetto, non il pregio di Dante. Sapete qual' è per Mazzini il più grande individuo poetico? È il marchese di Posa; — un individuo di fantasia uscito dalla mente giovanile di Schiller riscaldata dalle opinioni che allora la Francia metteva in voga, un simbolo che rappresenta idee, non già sè stesso. Quel personaggio, dunque, che giustamente viene, non dico criticato, ma considerato a questo modo da tutti i critici di Schiller, è per Mazzini il più grande personaggio poetico: così nell'arte finisce proprio la vita.

Ora, esaminati tutti i pensieri di quest' uomo ne' diversi rami cui s' indirizza, siamo in grado di domandarci: Chi dunque è Mazzini? Quali sono i suoi caratteri? Una volta stabilito questo, potremo giudicare lo scrittore, il quale è formato dall' ingegno, dal carattere, dalle opinioni.

Base dell' ingegno di Mazzini è la *collettività*. Quando un oggetto gli si presenta, sua naturale inclinazione è di scorporarlo, togliergli le differenze particolari, individuali, farne

un universale, e l'individuo diventa il collettivo ed il generale, — patria, Dio, religione, famiglia, ecc.—Ottenuto il generale, Mazzini se ne appassiona. Tutto ciò non è opera di astrazione filosofica, fatta a freddo mercè l'intelligenza; tutto ciò fa impressione sulla sua fantasia, fa vibrare le corde del suo cuore. E poichè l'uomo non si può appassionare del genere o della specie, egli forma un individuo metafisico; il generale per lui acquista tutt'i particolari di un individuo, e ne fa la descrizione in cui vi par di vedere una persona, mentre non c'è che il generale circondato da apparenze individuali. E quando l'ha riscaldato con l'immaginazione e la passione che ha in sè, avete almeno innanzi un individuo dai contorni precisi e determinati, che, se non è il vero, può almeno farne le veci? In queste creazioni fattizie di Mazzini trovate sempre un *di là*, qualcosa come nel chiaroscuro, che rappresenta il vago, l'indefinito, qualcosa che non potete mai cogliere: quando siete innanzi a quella Giunone, e volete stringerla fra le mani, vi trovate la nuvola. Se posso dir così, il suo ingegno, quando ha dato apparenza di vita, di sangue, di calore alle sue idee, fa come i sacerdoti, i quali sogliono avvolgere la divinità nel fumo degl'incensi e toglierne la vista per renderla venerabile: egli attornia quell'individuo d'immagini e ve ne ruba la vista. Avete innanzi come la cima d'un monte, la quale potete soltanto intravedere, perchè circondata di nuvole. Questo *di là* dà un'impronta particolare al suo ingegno, nel quale tutti riconoscono un carattere mistico, religioso, profetico.

E qual'è il carattere di Mazzini? Senza dubbio, è una di quelle fisonomie alte sulla volgarità e che, se talvolta non ispirano simpatia ed amore, impongono sempre rispetto. Vi trovate innanzi un uomo superiore: nei suoi scritti è una certa elevatezza morale che nasce dal concetto suo dell'uomo e della vita. Prima di Mazzini c'era l'individuo eguale agli altri e libero: per Mazzini è qualche cosa di più, è collaboratore dell'umanità, un uomo che non è tutto chiuso e finito in sè, ma è divenuto membro effettivo dell'umanità con

la missione e col dovere di sviluppare le sue forze, di sacrificarsi anche a benefizio di tutti.

Amore e sacrifizio sono la base del concetto che Mazzini ha dell'umanità. E capite quanta dignità, oltre la verità, sia in questo concetto, anche dal punto di vista artistico, e quale morale ne nasca. In molti punti è una morale che si incontra con l'evangelo, col sentimento della fratellanza umana, con la legge suprema dell'amore. Manca però a questa morale una parte evangelica, che Manzoni ha saputo appropriarsi con tanta simpatia: la dolcezza, la rassegnazione, l'umanità, la preghiera. Pare che, per questi due, il vangelo sia stato diviso in due parti: uno si ha appropriato quanto c'è di energia, di sacrifizio e di amore, l'altro quanto c'è di dolcezza.

Questa morale di Mazzini è troppo alta per noi miseri mortali: in mezzo alla comune degli uomini somiglia alla grancassa che nell'orchestra suona talvolta, non sempre: è una morale eroica, buona in certe occasioni, quando le nazioni si risvegliano per la loro libertà ed indipendenza. E mi spiego quale impressione abbia fatto nella generosa gioventù, cui s'indirizzava, questa dottrina del sacrifizio della vita imposto come dovere.

Ma noi guardiamo l'influenza di un uomo. È evidente che l'eroismo non si può comandarlo come regola generale della vita; l'umanità rimane molto di sotto a quell'ideale. Pure in questo, come nell'ideale evangelico, è qualcosa che vi attira e v'ispira rispetto: non sono precetti che un uomo, stando a mensa, dia sulla temperanza o sulla frugalità; sono concetti che Mazzini espone come consigli a tutti, e di cui dà primo l'esempio. Aggiungete che noi siamo sicuri della sincerità sua. Ora che la morte mette termine alla parzialità ed alle calunnie, ed abbiamo innanzi non più un uomo vivo ma una memoria, sentiamo tutti come probità, lealtà, disinteresse, sacrifizio di sè alla patria, costituiscano un tipo eroico, da cui egli traeva autorità quando domandava agli altri eroismo.

Certo, se devo rendere conto delle impressioni che ho ricevute leggendo i suoi scritti, non v' è in tutto ciò qualche cosa di sì vicino a noi, di così reale che noi possiamo sentirci uniti a lui, pieni per lui di amore e di simpatia. Ma c' è sempre ciò che impone rispetto e proibisce la distrazione. Nel suo ingegno c' è un po' troppo del pedagogo, dell'uomo che sta in cattedra ad insegnare: nella sua morale c' è un po' troppo del Catone rigido, il quale domanda troppo e s' irrita d' ogni debolezza; c' è del crudo e dell' esagerato, da cui appunto non viene simpatia; ma c' è anche sincerità e dignità che c' impone rispetto.

Quest' uomo, che abbiamo delineato con coscienza ed imparzialità da tutt' i punti di vista, che cosa può essere come scrittore? I caratteri della scuola democratica, ve li dissi, sono: partire dalle idee e mettere a base della letteratura un' idea assoluta, stile sintetico e poetico, lingua oratoria, in generale opposizione alla letteratura della scuola liberale. Se dicessi che questi sono i caratteri di Mazzini come scrittore, non avrei detto niente ancora · essi li trovate in tutti gli scrittori democratici italiani, in Guerrazzi, in Niccolini, in Berchet. Sono cose generali. Messe queste prime linee generali, dobbiamo fare la pagina di ognuno, cioè vedere che cosa ognuno ha portato di suo, d' individuale, nella letteratura.

In mezzo alle idee comuni, alle qualità generali della scuola democratica, che cosa ha messo di suo Mazzini?

Egli vede i fatti attraverso il prisma dei suoi concetti. Per spiegarmi, ricorrerò ad un paragone, che piglierete non come adeguato a Mazzini, ma come più efficace a farvi comprendere il mio concetto. C' era un uomo, celebre tabaccone, che, mentre parlava, tirava continuamente tabacco. Un giorno, stando in mezzo alla maggior concitazione d'un discorso interessante, ad un tratto, fra un' apostrofe ed una comparazione, cacciò la tabacchiera e pigliò il tabacco: era una di quelle stonature che tolgono l'effetto alle parole più veementi. Qualcosa di simile vedete in Mazzini. Alcuni pre-

concetti sono così fissi nella sua mente, — e d'altra parte, non sono dati fuori come idee ma sempre vestiti di un abito dottrinario e filosofico — che, quando vuol persuadere o concitare, si trova sempre in mezzo a quelle forme ripetute sempre allo stesso modo; sì che ne viene dissonanza e stanchezza.

Vi porterò come esempio un suo lavoro giovanile, perchè sapete che più un uomo va innanzi e sempre più diventa simile ad un orologio e ripete sè stesso senza avvedersene, mentre al principio sono i momenti della creazione.

Egli stava a Marsiglia, quando già era avvenuta la rivoluzione del 1830 in Francia. In quel fervore di speranze e di timori, scrisse una lettera a Carlo Alberto, il famoso cospiratore del 21 del quale Berchet imprecava al tradimento, sperando che il principe ancora avesse potuto sentirlo. Ricordo a quanti costò la prigionia quella lettera, che girava di nascosto e suscitava le ire della polizia. E quanto entusiasmo destò, voi non potete sentirlo, perchè il frutto non lo avete desiderato, ve lo trovate innanzi mondo e fresco. E quante immaginazioni riscaldò! Rileggendo ora quella lettera, in fondo vi ho trovato una specie di sillogismo rivolto a Carlo Alberto: — Voi siete sul trono, tutta Italia freme: che farete? volete resistere al popolo? col ferro o con la corruzione? se col ferro, ve ne verrà questo; se con la corruzione, ve ne verrà quello. Dunque, una via sola vi resta; pronunziate la grande parola che vi darà gloria imperitura: *l'Italia sia libera ed una.*

Questo è il concetto. Leggendo, a volta a volta, fra una apostrofe ed un'altra, comparisce la dottrina, una maniera filosofica di dire che vi raffredda e produce subito dissonanza.

Poichè il suo ideale è la verità universale, trovate in lui un generalizzare, un personificare, ed un esagerare. Quando si ha innanzi, non la verità com'è nella vita, nel complesso della sua esistenza, ma qualche cosa di dottrinario e di assoluto, non potete che esagerare, perchè ogni assoluto è esa-

gerazione. Quindi la tendenza a non dire mai le cose come si presentano all' intelligenza, ma per rapporti e metafore.

Prendete questa stessa lettera. Vuol dire una cosa già detta da Machiavelli. Ricordate con che magnificenza, con che precisione di contorni, con quanto senso della realtà Machiavelli presenta l'Italia a' Medici nella conchiusione del suo celebre *Principe*. Vedete ora come Mazzini rappresenta l'Italia, il che meglio delle mie osservazioni varrà a mostrarvi i suoi caratteri come scrittore:

« Sire, non avete mai cacciato uno sguardo, uno di quegli sguardi di aquila che rivelano un mondo, su questa Italia, bella del sorriso della natura, incoronata da tanti secoli di memorie sublimi, patria del genio, potente per mezzi infiniti..... E non avete mai detto: la è creata a grandi destini? Non avete contemplato mai quel popolo che la ricopre, splendido tuttavia, malgrado l'ombra che il servaggio stende sulla sua testa, grande per istinto di vita, per luce d'intelletto, per energia di passioni?...

« Riunisci le membra sparte e pronuncia: È mia tutta e felice; tu sarai grande siccome è Dio creatore, e venti milioni di uomini esclameranno: Dio è nel cielo, e Carlo Alberto sulla terra ».

Qui sentite quel non so di mistico e di religioso che, come ho osservato, egli mette in tutto. L'Italia è presentata come una donna circondata di memorie; il popolo italiano, personificato anche lui, diventa popolo tipo. Non trovate qui l'Italia di allora, ma caratteri poetici e generali, non l'individuo vivente, ma un'Italia alla maniera di Filicaia, come nella giovane età la personificò anche Leopardi. Leggete per esempio: l'*Italia patria del genio*. Ma il genio non ha patria, e patria del genio potrebbe dirsi anche la Grecia. Sono frasi che escono dall'immaginazione senza quel limite e quella misura in cui è la verità dell'ideale.

Posta la base e l'ideale, di cui vi ho parlato, che cosa può essere lo stile di Mazzini? Egli vi presenta sempre proposizioni chiuse in sè stesse, senza espansione: non fa che

ripetere l'antica forma italiana, quando l'analisi non aveva dato ancora movimento alle immaginazioni. Non è la forma *genetica* di cui è maestro Manzoni, la quale non vi stanca mai, sì che alla fine del libro sentite dispiacere di non aver altro da leggere e vorreste tornare da capo. Non c'è sviluppo di idee, è un andare d'una in altra cosa senza cammino intermedio. Quando leggete una serie di sonetti, dopo il primo avete bisogno di riposarvi prima di passare al secondo, ch'è tutt'altro: così un libro di Mazzini non lo divorate, non lo leggete continuamente dalla prima all'ultima pagina; avete bisogno di riposarvi sempre quando una proposizione finisce e ne viene un'altra. È sintesi questa; ma perchè costituisca la grandezza dello scrittore le manca la profondità, perchè Mazzini gitta le idee come oracolo, non vi si profonda, non ne vede la radice e la sorgente come farebbe un grande pensatore od un grande filosofo. Quando la sua idea l'ha vista nell'apparenza più splendida, è soddisfatto; nè cerca sotto l'apparenza la vita nascosta da cui essa nasce. — È sintesi, manca però di estensione; perchè, siccome abborre dal particolare, siccome l'arte per lui è quell'apparenza splendida, vede l'idea solo dall'aspetto che lo ha attirato. La sua immagine piace, ma rimane semplice immagine, senza la varietà di diversi aspetti, senza la profondità di quel solo.

Non avendo l'abitudine di rendere l'idea nel modo immediato, diretto e preciso, con cui si presenta alla mente, si scalda e rende l'idea per via d'immagini che accoglie insieme intorbidandoglisi l'immaginazione. Quindi il suo stile è tutto immagini, ha qualche cosa di comune con quello di Victor Hugo e di Guerrazzi. Ma le immagini bastano a dare interesse all'idea? No, perchè non cavate dall'intimo di essa, ma da un repertorio generale, preso specialmente dal Medioevo e dalla Bibbia, e diventato, a poco a poco, sua maniera di esprimersi.

Certe volte, nella concitazione, gli escono forme vivaci ed anche originali. Quando, per esempio, dice «ciò che ad altri

popoli è morte all'Italia è sonno », sia vero o no, la forma è uscita da una fede viva nella durata d'Italia, è piena di senso e fa impressione. Ma di tali immagini ce n' è poche. Egli non ha l' osservazione diretta della natura, perchè le immagini o vengono dall' intimo stesso d'una cosa che si presenta all' immaginazione, o dalla natura. Con questo si spiega perchè ogni immagine di Dante ha qualcosa di suo. Mazzini ha scritto così sul tamburo, come gli veniva; ed il cerchio angusto delle sue immagini, lasciando stare il Medioevo e la Bibbia, è tutto nella musica e nella luce: quindi spesso vi parla di *fede raggiante*, di *armonia*, ecc. Per mostrarvi questo suo modo di rappresentare le cose più semplici, e queste immagini che, a forza di essere ripetute, diventano comuni, e questa povertà di repertorio, vi citerò un suo brano, quantunque basti aprire un suo libro per accertarsene. Vuol dire una cosa assai semplice, cioè che i nostri padri ci hanno lasciato un' eredità di sacrifizio e di martirio, e noi non abbiamo dimenticato di raccoglierla: ed ecco come si esprime:

« Per venti anni di eroismo e di sacrificio non vi è fiume di oblio. — I padri avevano suggellato la fede col sangue; ma, come il secondo Gracco, avevano cacciato una stilla di quel sangue verso il cielo esclamando: frutti il vendicatore. Quel sangue ardeva nelle vene de' figli, e la fede de' padri si affacciava raggiante, incoronata della palma del martirio, bella di speranze e di eterne promesse ».

Ricordate Dante nel Conte Ugolino; — il metter Dante dirimpetto a Mazzini vi dà segno della mia grande venerazione per quest' ultimo — :

E se le mie parole esser den seme
Che frutti infamia al traditor ch'io rodo:

sono versi stupendi per precisione di immagini. La stessa idea vuole esprimere Mazzini, e lo fa con quel non so che di esagerato e di superlativo, che gli è proprio. Non uno,

ma tutt'i padri versano sangue, e di quel sangue prendono una stilla e la lanciano al cielo; — questo personificare i padri, e la voce che grida: frutti il vendicatore, e poi di nuovo il sangue che arde, e la fede (altra personificazione) che si affaccia *raggiante* (Mazzini fa grande uso del *raggiare*) ecc., tutto ciò sarebbe troppo anche in una tragedia.

Che cos'è la lingua di Mazzini? Scriveva in inglese ed in francese così bene come in italiano, quindi la sua lingua ha un po' della speditezza logica del francese ed è penetrata di elementi stranieri perchè egli vagheggiava una lingua universale, ed è solenne come di chi insegna una verità oratoria, come di chi vuol persuadere. Una lingua siffatta può aprirsi la via in mezzo ad una gioventù intelligente, ma non nel popolo, ed i suoi scritti, come alle colonne d'Ercole, si arrestano nelle università, non vanno oltre, mentre la lingua della scuola manzoniana si fa larga via nel popolo.

Dunque, che cosa è Mazzini? Non il profeta, come molti per istrazio l'hanno chiamato; è, come si chiamò egli stesso, il precursore, — uno dei tanti uomini di valore, i quali, chi in un modo, chi in un altro, chi con maggiore, chi con minore efficacia scrivono alcune linee dell'avvenire, credendo che la pagina sarà compiuta secondo quelle linee, sicuri che l'avvenire sarà secondo quelle previsioni. Invece l'avvenire è creato da leggi storiche e naturali. — Avete in lui un primo programma di unità e di libertà nazionale. Quelle sue linee ora sono la storia, ma storia fatta per altre vie e per altri mezzi: lo stesso avvenne al grande precursore della Bibbia; intravide la terra promessa, ma non ci entrò lui, Mosè, ci entrò Giosuè.

Rimane un programma ulteriore, più o meno esattamente conforme a quel complesso d'idee; ed è: — l'unità politica è vana cosa senza la redenzione intellettuale e morale, vana cosa è aver formato l'Italia, come disse D'Azeglio, senza gli italiani. — Questo programma non fu dato a lui, non è dato alla generazione contemporanea di compierlo, rimane affidato alla nuova generazione.

E quando si farà qualche passo nella via della libertà e dell'eguaglianza, qualche progresso nella via dell'emancipazione religiosa, qualche cammino nella via dell'educazione nazionale, certo, voi, nella vostra giustizia, guarderete lì in fondo e vedrete l'uomo che aveva levato quella bandiera, lo ricorderete con rispetto e direte: ecco il precursore. Questo è il vero carattere, questa è la vera importanza e la vera gloria di Mazzini.

LEZIONE VI.

Gabriele Rossetti.

Vita del Rossetti — La rivoluzione del 20 — L'esilio — Opere critiche del Rossetti — La tradizione metastasiana: l'imitazione biblica e la forma simbolica — Analisi critica delle poesie del Rossetti — Il Rossetti, poeta, è l'eco della letteratura della decadenza italiana.

Vi ho presentato i lineamenti generali della scuola democratica, poi mi sono incontrato nel capo di essa, in Giuseppe Mazzini, e ve ne ho dato un concetto. Mi direte: — che regola avete seguita nel formarvi quel concetto? La stessa che seguii nell'abbozzarvi l'immagine di Manzoni e di tutti i suoi discepoli; — perchè, quando vedo innanzi a me un uomo che ha attirato l'attenzione dei contemporanei parlando e scrivendo, sono solito di *spersonalizzarmi*, se così posso dire, di purificarmi di tutte le correnti diverse contemporanee ed anche di tutte le mie opinioni e le mie predilezioni; mi volgo subito ad una regione superiore, la quale appartiene tutta alla scienza ed all'arte.

Quando mi concentro in me stesso ed adempio a questo santo ufficio di trovare il vero, — e specialmente quando ho l'onore di parlare a giovani generosi, — soglio lasciare alla porta tutte le diverse credenze e tendenze mie; e con lo stesso diritto metto alla porta le credenze e le tendenze

contemporanee, perchè bisogna purificarsi per trovare il vero quale apparirà ai posteri. I giudizii formati sulle opinioni contemporanee sono caduchi, nascono e muoiono con quelle: — rimane solo ciò che è fondato sulla realtà. Essendoci elevati in regione così alta, non guardando alle correnti contrarie in mezzo alle quali si trova la memoria di questo o di quel grand' uomo, credo che dalla nostra analisi sia uscita l'immagine di Mazzini abbastanza grande; — e credo che, volendo mettere sotto di lui un piedistallo contraddittorio, di concetti critici, filosofici, letterari appartenenti ad altre persone se non altro si corre pericolo di rendere ridicolo l'oggetto del nostro amore e della nostra stima (1).

Dopo aver esaminato da presso l'uomo del 31, permettetemi di tornare un po' indietro ad esaminare quasi l'eco del 21 Mazzini ebbe dimora quasi stabile in Londra, e là dovette spesso incontrare un vecchio carbonaro napoletano, ch' egli poi imparò a stimare e che campava modestamente la vita insegnando l'italiano, ed era detto allora il Tirteo napoletano, — un avanzo di quella vecchia generazione contro la quale Mazzini era allora indignato, ed alla quale avea contrapposta la nuova generazione, la *Giovane Italia.*

Intendete che parlo di Gabriele Rossetti; e di lui voglio ora presentarvi brevemente l' immagine, spogliandola appunto di tutt' i giudizii contemporanei, innalzandomi alla regione serena di cui vi ho detto.

Egli menò la gioventù in Napoli, dove fece i soliti studii. A sedici anni lo troviamo in Vasto, paese degli Abruzzi, dov' era nato: aveva già fama di giovane colto e d' ingegno, improvvisava versi con facilità, era chiamato nelle conversazioni. Quando sopravvenne l' epoca infausta e gloriosa del 99, quando la *Santa Fede* immerse Napoli in tanti or-

---

(1) Questa protesta ebbe la sua occasione da una lezione sul Mazzini, fatta come a combattere il giudizio del De Sanctis, da un libero docente dell' Università di Napoli, filosofo, repubblicano, e poi deputato al Parlamento.

rori, che per contraccolpo si rinnovarono nelle provincie, vide innanzi a sè molte scene di misfatti. Rammentate le impressioni giovanili di Mazzini: le stesse ebbe Rossetti. Prima faceva versi mescolati di religione e di amori arcadici, e imitava Tasso e Metastasio, parlava di Filli e di Cloe, e compose anche canzonette sulla messa e sulla comunione, seguendo la via che Manzoni apriva con gl' *Inni*.

In Napoli, per campare la vita, si procurò a stento un posticino nel Museo; più tardi fu governatore della Biblioteca e potè vivere con maggiore agiatezza. Passerò rapidamente sulle sue vicende personali, perchè importa solo quanto è necessario a farci conoscere il poeta.

Fioriva la Carboneria, alla quale si opponevano i *Calderari*. Già supponete che anch'egli presto diventò carbonaro, e si attenne a que' simboli ed a quelle dottrine. Carbonaro era il principe ereditario di Napoli, che fu poi Francesco I, ed il principe di Carignano, che fu poi re Carlo Alberto. Come potevano essi trovarsi nella Carboneria? È quistione di poca importanza: alcuni suppongono che i carbonari fossero unitari; — la verità è che allora si voleva innanzi a tutto l' indipendenza de' principi italiani dagli stranieri, opinione che si fece valere anche nel 48. Si voleva far rimanere l' Italia scompartita come si trovava, ma indipendente; e niente impediva che i principi lusingassero que' liberali penetrando nelle loro file. Dico questo per spiegarmi un rimprovero che fu rivolto a Rossetti. Le sue poesie religiose e liberali sono mescolate di molte lodi a' Borboni: egli poi se ne pentì amaramente:

> **Ah! di mia propria man gli struggerei,**
> **Se non fosser diffusi in più d'un loco.**
> **Lodar quell' empio ed incensarne il serto?**
> **Secol di libertà, sprezzami, il merto.**

Egli è per sè stesso più severo di quel che noi non possiamo essere per la sua memoria: è evidente che in quelle condizioni i poeti dovevano inneggiare a principi da cui aspettavano la libertà.

Venne però il momento fatale. La costituzione fu proclamata sulle alture di Monteforte, capi Morelli e Silvati: successero la costituzione ed il Parlamento del 21 il quale accolse il fiore della coltura napoletana.

Chi erano allora i nostri grandi? Queste memorie ispirano una certa malinconia. C' era l'eloquente Poerio, il geografo Ferdinando de Luca, l'economista Cagnazzi, il filosofo e facondo avvocato Borrelli, Bozzelli più tardi celebre pel suo libro sull' *Imitazione tragica*, Carascosa, Pepe, Colletta che poi chiamò l'attenzione con la sua storia. Quanti di essi sopravvissero nella memoria dei posteri? Noi, che succedemmo ad essi, abbiamo accolto con venerazione quei nomi nella nostra giovinezza, come nomi degli antesignani della libertà. Ora l' opera è compiuta, e da noi stessi si dileguano quei nomi, e voi, giovani, avete dimenticato quelli che precedettero gli uomini del 48 e del 60. E di questi ultimi, quanti passeranno alla posterità? Non rimangono nella memoria se non quelli i quali hanno lasciato traccia indelebile per azioni e per scritti. Ed ora dobbiamo appunto domandarci se Rossetti è l' uomo felice che sopravvive a sè stesso, se, come poeta, ha lasciato qualcosa che lo raccomandi a' futuri, o se, dopo breve voga, dopo mezzo secolo, quando le sue poesie già non si leggono più, egli sia condannato a cadere nell' oblio come tante altre passeggiere celebrità.

Venne, dunque, il momento fatale. Riunitosi il congresso di Laybach, Ferdinando I fu invitato a render conto del suo governo. Un articolo della costituzione vietava al re di lasciare lo stato senza permesso del Parlamento. Nel Parlamento napoletano ci fu una discussione vivissima. Molti, quasi presaghi di ciò che sarebbe avvenuto, dicevano: — no, non si lasci partire; una volta in mezzo a quelli, ci tradirebbe. Ma un uomo eloquente ammaliò la maggioranza assicurandole che Ferdinando andava a Laybach a sostenere i diritti del suo popolo, e la maggioranza gli dette il permesso, e luogotenente del re fu nominato il principe ereditario, il carbonaro, Francesco.

Vorrei con la fantasia trasportarvi a quei tempi: Borrelli tanto acclamato allora, quando le cose andarono a male, quando si verificarono i tristi presagi, fu chiamato traditore e perdette interamente la sua popolarità: al 1848 fu lasciato da parte come un cencio vecchio, ed anche oggi, per tradizione, Borrelli è accusato di tradimento. Voglio mettervi in guardia ancora una volta contro i giudizi de' contemporanei. In quel momento Borrelli credè vedere la situazione nella realtà sua; ma solo i popoli ignoranti e fiacchi vedono tradimento in tutto, perchè non curano di conoscere le circostanze reali. Udii Borrelli nel 1848, quando, abbandonato da tutti, disse: mi affido alla gioventù, — e venne qui nell'Università ad insegnare, ed i giovani l'applaudirono. In quel volto, in quell'accento desolato del vecchio che, mancato ogni altro sostegno, si raccomandava quasi alla gioventù, era tanta veracità che fin d'allora pensai: — No, questo vecchio non può essere traditore.

Dunque, il popolo napoletano disse: parta il re, ma vogliamo che prima, nel maggior tempio di Napoli, innanzi a tutti, giuri fedeltà alla costituzione, giuri difenderla nel Congresso. Sapete che vuol dire una folla in Napoli. Tutti erano lì ansiosi, tutti aspettavano il re, ed il re tardava. La moltitudine allora si volse a Rossetti, ed egli improvvisò un sonetto, col quale si volgeva al re e gli poneva innanzi la Spagna in rivoluzione e la folgore che abbatte i troni dei tiranni:

Sire, che attendi più? già il folgor piomba...
O il tuo regnar col popolo dividi,
O sul trono abborrito avrai la tomba.

In quel punto giunse il re, pronunziò quel giuramento che poi doveva disdire, segnando fin d'allora la caduta della sua famiglia.

Venne poi la reazione col suo celebre ministro Canosa. Primo fra i perseguitati il poeta, cagione il sonetto, dimen-

ticate le lodi a' Borboni, il merito d' aver mantenuto l' accordo fra il popolo e l'autorità.

Dovette la sua vita ad un amico che lo tenne nascosto sotto la volta d'una cantina per tre mesi, ed alla pietà d'una signora inglese che leggeva i suoi versi, la quale gli procurò mezzi di recarsi a bordo di un vascello.

Qui comincia la seconda vita di Rossetti: — la sua fantasia esce dall'incertezza e piglia risolutamente il suo sentiero. Sul ponte del vascello, scrisse una poesia ch'era una scomunica del re bella e buona, con tanto maggiori imprecazioni, quanto maggiori erano state le lodi e la fiducia. Il papa allora scomunicava i carbonari, il re li metteva fuori della legge, e Rossetti alla sua volta, trasformatosi in *pontifex maximus*, scomunicava la casa Borbone.

Andò a Malta, dopo due anni se ne andò a Londra, e, passando dirimpetto a Napoli, le rivolse una commovente poesia:

Addio, gentil Partenope,
Addio per sempre, addio!

Fu quello l' ultimo addio.

Nel 1830 le speranze di Rossetti risorsero: nel 1831, durante la rivoluzione dell'Italia centrale, lanciò una canzone di guerra che anche oggi va per le mani di molti. Il disinganno doveva venir subito, e quell'anima poetica che ad ogni movimento politico si commoveva, in un'altra poesia espresse le sue delusioni. Dopo lo scacco del 31, per quanto più aveva avuto fede, tanto più si avvicinò alla disperazione: l'eccidio di Cracovia compiuto dagli Austriaci, la rivoluzione francese del 48 lo scossero, ma quegli avvenimenti che avevano tirato Garibaldi dall'America e spintolo ad offrire la sua spada a Carlo Alberto, non trassero Rossetti da Londra. Si volse ad un altro apostolato, si chiuse in sè, e si mise a fare lo scrittore.

Quali sono i concetti suoi in questa seconda parte della sua vita? Ci rimangono di lui sette od otto volumi che nes-

suno ha letti e, lo dichiaro francamente, non li ho letti nemmeno io, — pesanti, irti di teologia e di cose scolastiche. In mezzo all'ambiente inglese si persuase che in Italia era possibile la monarchia rappresentativa ed una riforma religiosa, fondata sopra una chiesa nazionale come quella dell'Inghilterra. Perchè — diceva — l'Italia non dovrebbe prestarsi ad una riforma siffatta? La Riforma protestante, che si svolse in Germania, non ebbe i suoi precursori in Italia? Che altro desideravano Dante, Petrarca, Boccaccio, gli scrittori del 500, se non quello che Lutero, Calvino, Melantone compirono in Germania? Non erano tutti animati da spirito antipapale? — E fin qui trovavasi per gran parte nel vero. Ma suole avvenire che, quando il cervello si ostina in una idea sola, questa diventa idea fissa e cade nel ridicolo.

Rossetti carbonaro, avvezzo a trovarsi innanzi dei simboli, avendo studiato profondamente Dante e la Bibbia, — suoi libri favoriti, — imbevutosi delle figure e delle visioni che diciamo *fare biblico*, credette che Dante, la Bibbia, ed altri libri non dovevano essere interpretati secondo la lettera, e che quella lingua era lingua d'una setta, dalla quale uscì poi la Carboneria. In un volume, comentando alcuni canti dell'*Inferno*, espose quest'opinione eccentrica, la quale parve abbastanza strana e suscitò un vespaio in Francia, in Inghilterra, in Italia. Ci furono altri libri, risposte, repliche, tutta una letteratura: fra gli altri, si unì a lui il francese Aroux. Secondo quelle interpretazioni, le Arpie, per esempio, sono i monaci domenicani, e con gli stessi sforzi coi quali alcuni tirano giù le etimologie, si mostrava che la lupa è la Chiesa e Lucifero il papa, e così di seguito: la *Divina Commedia* si trasformava tutta per opera d' uno spirito bizzarro. Non era cosa difficile.

Torquato Tasso, dopo avere scritto la *Gerusalemme Liberata* con tutta spontaneità, quando gli fu fatto notare la mancanza dell' allegoria, la quale era allora fondamento della poesia, inventò subito un' allegoria posticcia pel suo poema; e ce ne potevano essere infinite, perchè così av-

viene quando si sta nel campo dell'arbitrio. Ancora un altro esempio curioso. Ho letto che uno scrittore vuol dimostrare come i *Promessi Sposi* sieno in sostanza la storia profetica dell'Italia dal 1815 fin oggi. E guardate un po' quanto facilmente si può dimostrare che Manzoni profetizzava ciò che avvenne dopo. — Che sono Renzo e Lucia? Il popolo nella sua tendenza a maritare insieme la libertà e l'indipendenza. Che rappresenta Don Rodrigo? Tutt'i tiranni d'Italia, i quali allora volevano impedire quel connubio. E di qual mezzo si servivano essi? Del clero avvilito e tremante come Don Abbondio, della borghesia corrotta come l'Azzeccagarbugli e il Podestà, ecc. I governi avevano a loro servizio i birri, come Don Rodrigo i bravi. Chi erano i difensori del popolo? Uomini eloquenti, i nostri scrittori rappresentati dal padre Cristofaro. Il popolo sentì per un pezzo le ammonizioni dei pensatori, come Renzo e Lucia sentirono quelle di padre Cristofaro, poi si seccò: seguirono i moti popolari, falliti come il tentativo irregolare di matrimonio fatto da Renzo e Lucia. I tiranni, vedendosi in male acque, ricorsero ad altri più potenti, come Don Rodrigo ricorse all'Innominato: questi è l'Austria. A quel modo che l'Innominato rapì Lucia e la tenne in suo potere, l'Austria oppresse i popoli. Venne poscia Pio IX con l'amnistia, — simboleggiato in Federigo Borromeo, il quale libera Lucia. Proseguendo di questo passo, la Francia che occupò Ancona sarebbe la monaca di Monza, la quale tradì Lucia. All'ultimo, l'Italia ebbe le grandi battaglie, vittorie e sconfitte: perciò nel romanzo c'è la peste che toglie via i cattivi, ma anche Lucia ha la peste, simbolo delle sconfitte. Infine, si forma l'Italia, e come Renzo e Lucia, maritatisi, se ne andarono a Bergamo, così l'Italia non volle rimanere a Torino e se andò a Roma.

Ho voluto dirvi questo per mostrarvi come corrano lisce queste cose, e come sia agevole spiegare Dante con certi preconcetti in mente, alla maniera di Rossetti.

Egli non ebbe fede nel 1848: rimase in Inghilterra, e, giunto a tarda età, vi morì, lasciando nome onorato.

Il modo col quale un esule può onorare la patria è mantenersi onesto, domandare i mezzi dell' esistenza al lavoro, illustrare il suo paese con gli scritti. Questo fece Gabriele Rossetti, e perciò ha diritto alla nostra venerazione.

Ora, che cosa rappresenta egli nella letteratura italiana? Ed innanzi tutto, qual' è la scuola da cui uscì? — In quel tempo, nell'alta Italia ferveva la lotta fra classici e romantici: da una parte era Monti co' suoi seguaci, dall'altra Manzoni, Pellico, Tommaseo. E la lotta si estendeva in Piemonte e si ripercoteva nella Toscana. E in Napoli? Non c'era ancora alcun' eco di quel lavorio, vi dominava la vecchia scuola della decadenza letteraria, la quale con Tasso e Metastasio e Filicaia e Guidiccioni e il cavalier Marino mescolava quel po' di latino con cui s' inverniciavano gli studi. Niente accennava a qualcosa che avesse l'impronta del nuovo secolo; il marchese Puoti non aveva levato la bandiera del purismo, e sapete che il romanticismo giunse più tardi e fu semplice riflesso di quello dell' Italia settentrionale. Perdurava l'antico andazzo ampolloso lirico-musicale. E le prime poesie di Rossetti sono canzonette metastasiane, dove con singolare intreccio mescola idee religiose e gli amori arcadici di Tirsi e di Filli e di Cloe, — canzonette spinte talvolta fino alla ingenuità pastorale, che trovate appunto in Metastasio e nei suoi successori.

Ecco un esempio. È una canzone tra Fileno e Nina: i nomi vi dicono già che siamo in piena Arcadia. Fileno dice a Nina: sento per te qualche cosa, ma non so spiegarla, — e Nina risponde lo stesso. Il ritornello è:

Ah, se non è dolore,
Tutto piacer non è.

È una dichiarazione d' amore, il cui motivo musicale è appunto il ritornello, detto dall' uno e ripetuto dall' altra:

Tu vuoi ch' io spieghi, o Nina,
Quel che mi tiene oppresso:
Se non l'intendo io stesso,
Come spiegarlo a te?

Quando mi sei vicina,
Provo un tal moto al core,
Che, se non è dolore,
Tutto piacer non è.

E Nina risponde:

Ed io qualor ti miro
Ed io, Filen diletto;
Sento una brama in petto,
Ma non saprei di che;
Che affoga il mio respiro,
Che offusca il mio pensiere...
Ah! se non è piacere,
Tutto dolor non è.

È un' imitazione metastasiana. Quando poi Rossetti entrò in campo più vasto e trattò gravi argomenti politici e religiosi, e s'incontrò nella poesia solenne, che diventò la sua coltura, vi entrarono nuovi elementi, la Bibbia e Dante, forme religiose mescolate col sentimento patrio. Messo in quest'altra via, egli, che ammirava tanto Dante come poeta simbolico, e credeva che la grandezza di lui fosse non nel chiaro ma nel nascosto, si abituò a poco a poco a rappresentare le cose, non come le dà la storia e la natura, non in sè stesse, ma sotto simboli. Per esempio, invece di dire *Austria*, disse Aquila bicipite, Niccolò fu per lui l'orso di Russia: sempre è un nuovo oggetto preso a rappresentare la cosa ch' egli ha innanzi. Potete supporre quanta freddezza derivi da questa maniera, perchè il calore della poesia deve sgorgare dall' oggetto stesso che si vuole rappresentare, e quando, invece di esso, mettete un altro il quale ha con quello attinenza, avete al tempo stesso l'oggetto ed il simbolo, vi manca l' intuizione rapida ch' è base dell' interesse poetico, e se l' intelligenza è occupata come a spiegare una sciarada, il cuore rimane immobile. Questo voler avvolgere tutto in visioni e metafore e simboli e comparazioni, non dà le cose come si presentano a chi se ne appassiona, ma,

per così dire, in *duplicato*, sì che, volendo andar dietro all'una ed all'altra, si perde interesse per l'una e per l'altra.

Questa maniera di poesia è grande nella Bibbia, anche in Dante, ma diventa ridicola se è adottata da un uomo del secolo XIX come Rossetti. Essa ha importanza quando corrisponde al sentire contemporaneo; ma, se non è effetto del sentire del poeta, ed è semplice imitazione di forme cavate dalla Bibbia, da Dante, dalla scolastica, subito ci vedete dentro qualche cosa ch'è fuori del poeta e che a lui toglie la spontaneità.

Perchè questo giudizio non vi sembri troppo severo, vi mostrerò qualche poesia di Rossetti. Abbiamo le sue *salmodie*: Manzoni aveva scritto gl'inni, Rossetti volle scrivere i salmi, che sono la varia storia dell'umanità dal punto di vista religioso, e rappresentano il giudizio universale, la creazione, il trionfo del regno di Dio, ecc.

La forma è appunto qualcosa che ricorda l'Apocalissi, tutta visioni, fantasmi, simboli, immagini cavate sempre dalla luce, dalle tempeste, dai torrenti, — roba che uccide ogni naturalezza e semplicità dell'esposizione. Una di quelle poesie è intitolata: *il Regno di amore, — adveniat regnum tuum.* È il regno sognato da tutti gli utopisti, da Campanella, da Moro, quale fu vagheggiato anche da Mazzini, il regno dell'eguaglianza e della giustizia. Se un poeta avesse veramente il senso vivo di questa concezione e la ponesse in riscontro con ciò ch'egli sente, che poesia calda ne verrebbe! Ma Rossetti che fa? Comincia dal presentarvi l'arcobaleno, poi il cielo in forma di volta, la terra come un altare sotto la protezione dell'iride ch'è la pace dopo la tempesta, e sull'altare l'ostia consacrata che significa la fratellanza degli uomini: a poco a poco, accanto all'ostia, si eleva una pianta che la ricopre della sua ombra, — la pianta del bene e del male, la quale era nel Paradiso terrestre. — Si trattava di rappresentare il sogno di tutt'i filosofi, di tutti gli scontenti della società; ma che impressioni possono darvi questi simboli e queste immagini?

A proposito della pianta, gli alberi forniscono a Rossetti

le immagini più favorite. Dopo l' eccidio di Cracovia, egli prende indignato la penna, e l'Austria gli si presenta come la pianta dove si annidava il serpente che tentò Eva:

Questa pianta imbastardita,
Ch' è l' asil di bisce e corbi,
Fia che ancor rimanga in vita,
Se non dà che lazzi sorbi?
Se al suo piè si fe' la tana
Mostro reo che assalta e sbrana?

E continua: Ci fu un Giove — Napoleone — che volle atterrarla, le diè un colpo e poi ristette, ma se ne pentì amaramente; e conchiude:

Pianta rea, che all' ombra infida
Dài ricetto al cieco errore,
Tu sei l'albero che annida
Il serpente insidiatore;
Maledetto ogni tuo pomo
Che produce il mal dell' uomo!
Ahi, che all' uggia sempre bruna
Che vien giù da quelle fronde,
Nuova Circe i proci aduna,
E li cambia in bestie immonde;
Indi inebbria quelle fiere
Con la tazza del potere.
Sceglie poi le ingorde arpie
E le invia con cenno altero
A compir le sue malie
Dentro e fuor del turpe impero, ecc.

C' è qui niente che mostri un poeta, che vuol mettere il marchio d' infamia nella fronte d' un governo, il quale aizzava una classe contro l'altra e fomentava gli eccidii delle popolazioni? Che potete sentire, quando l' autore vi raffredda con tante immagini?

Seguitando in quella forma simbolica, la sua fantasia, a poco a poco, si accende e dà fuori una visione — altra forma scritturale: — fra nembi e tempeste appare Sobieski che salvò Vienna dai Turchi, pentito come Bonaparte di averla

salvata: quegli è accompagnato da tutti i polacchi, questi da tutti gl' italiani, si uniscono, l' aquila slava e l' aquila latina si precipitano sul mostro uscito dall' inferno, il quale rimane estinto — dice Rossetti — sotto la spada dei Sarmati e degli Ausoni. — Ciò che poteva essere d' importante nell' idea dell' unione della Polonia con l' Italia, circondato da forme così poco naturali, cade nel freddo e nel ridicolo.

Quest' abitudine di non dire mai le cose direttamente, ma per simboli e per visioni, è così radicata in Rossetti, che la vedete trasparire anche in quelle poesie, più spontanee, che, nella febbre della rivoluzione, rivolse al popolo, anche in quel famoso inno di guerra di cui sentivo dir tante lodi quando ero giovane.

Nel 1831 accadde l' insurrezione dell' Italia centrale, nella quale si mescolarono, come sapete, i Bonaparte. Secondo Rossetti, il 1831 doveva essere l' anno predestinato per la caduta di tutti i troni; quindi, diè fuori una poesia intitolata: *Il 1831*. Ricordate la famosa poesia di Manzoni pel 1821, piena di pensieri delicati, la quale produce profonda impressione, perchè si rivolge al cuore. Ma per Rossetti il 1831 diventa una personificazione, che rivolge le sue parole agl' italiani. Vuol dire: dovete combattere lo straniero, — ed ecco come dice:

L' iperborea nemica grifagna
Che due rostri ti figge nel seno,
La cui fame non venne mai meno,
Ma col pasto si rese maggior,
Ti divora, ti lania, ti sbrana....
Nè tu scuoti l' inerzia funesta?
E non tronchi la gemina testa
In un moto di giusto furor?

Lasciando stare le reminiscenze di Dante, l' Austria, diventata simbolo, non può produrre impressione su un popolo nello stato spontaneo ed ingenuo, che vuole immagini dirette, come le trovate nell' inno di Mercantini, che fa vibrare tante corde del cuore. Poi, qui incontrate le ombre, le quali si

mescolano col sangue de' morti uscito dall' ampolla dell' ira di Dio, si aggruppano in vapori che si stringono in nembo, il quale cova in grembo le folgori per le teste de' tiranni: — puri giochi di fantasia, che gettano il gelo sopra una poesia destinata a commuovere tutti gl' italiani.

Qual' è la conseguenza di questo sistema poetico artificiale? In ogni poesia avete l' elemento fantastico e l' elemento de' versi, musicale, che ha bisogno d' essere riscaldato. Potete dire tutto ciò che volete con semplicità e naturalezza, quando sia per sè stesso interessante. Ma, quando dell'Austria fate un mostro, di Niccolò un orso, dello straniero un' aquila a due teste, de' soldati ombre, e delle ombre un nembo, — quando vi trastullate con simili frasi, non potete più parlare in modo naturale, siete trascinato ad esagerare la forma e precipitate in piena rettorica. Rossetti non sa mai dire le cose con semplicità, appunto perchè mancano le cose, e ce n' è soltanto il travestimento, fantasmi dell' immaginazione che sente bisogno di riscaldare; e il calore non può cavarlo dalle immagini stesse, perchè esse non hanno vita; nemmeno dalle cose sottoposte alle immagini, perchè non ci sono; e quindi le trae da rapporti, personificando ed amplificando, cavando fuori tutto un arsenale di rettorica. Quindi lo stile è falso ed esagerato, — è una forma che pure poteva compatirsi nel secolo XVIII, ma oggi si direbbe presa dal trivio.

Per esempio, parlando dell' Austria, comincia così:

E fino a quando, svergognata putta,
Fia che sul mondo il tuo fetor si spanda?
Vecchia cancrena di Germania tutta,
Austria esecranda!

Queste imprecazioni, addensate e triviali, vi mostrano come egli cerchi dare calore fittizio ai fantasmi che ha innanzi:

E te la terra tuttavia sostiene,
Che spargi il fumo ad offuscar le menti,
Fucina infame, ove si fan catene
Per tante genti!

E seguita così.

C'è una poesia che, meglio d'ogni altra, può darvi idea di questo stile fantastico, rettorico di Rossetti, la poesia composta sul legno inglese quando si metteva in salvo e lanciava imprecazioni contro quella stessa famiglia reale che prima aveva lodata: è la scomunica di cui vi ho detto. Ci notate, innanzi tutto, un gioco artifiziale di rime, l'una addossata all'altra, sì che ne trovate anche in mezzo al verso, e poi un gioco di quattro parole: terra, mare, cielo e fuoco, il quale ricorda la celebre ottava dell'Anguillara:

Pria che il ciel fosse, il mar, la terra e il foco,
Era il foco, la terra, il cielo e il mare, ecc.

Rossetti vuole scomunicare Ferdinando, togliendogli acqua e fuoco, come avrebbe fatto un *pontifex maximus*:

Re fellon che ci tradisti,
Tu rapisci e non racquisti,
Maledetto, o re fellon,
Sii dall'austro all'aquilon!
Maledetto ogni malnato
Che ha tramato insiem con te!
Maledetto ogni soggetto
Che ti lambe il sozzo piè!
Ti sien contro in ogni loco
Cielo e terra, mare e foco;
Nè dien tregua a un infedel
Foco e mare, terra e ciel!
Sì, ti faccian sempre guerra
Cielo e terra — foco e mar!
Ti stia scritto — il tuo delitto
Sulla mensa e sull'altar!

Non c'è altro che sforzi per riuscire all'effetto.

Giorni sono, udii un giovane pianista e già celebre, Alfonso Rendano, una speranza del nostro paese. Suonò un pezzo di Schumann, che mi è venuto a mente leggendo questa scomunica, perchè è un motivo ben determinato che sale e sale e sale, poi scende e scende e muore in un sospiro.

È uno di quegli artifizi che fanno impressione sul volgo, perchè sul volgo fa impressione tutto ciò che si coglie subito. Così questa poesia di Rossetti potete immaginare quale impressione dovette produrre, mentre, guardandola bene, è un artifizio di rime.

E volete vedere il fantastico? Ad un tratto, si ferma e dice: e se Ferdinando si pentisse, e gli toccasse in premio il paradiso, avrei scomunicato un santo? La sua immaginazione va in Paradiso, dove vede le ombre di Conforti, di Mario Pagano, di Cirillo, che si presentano a Ferdinando e gli dicono: non temete; se siete pentito, vi perdoniamo: — e Silvati e Morelli, i primi uccisi al 21, si preparano ad abbracciarlo, e il poeta stesso esclama: ti perdono!

Ricordate in Manzoni quando padre Cristofaro chiede il pane del perdono, o quando, innanzi al letto di Don Rodrigo, dice a Renzo: perdona! Là sentite davvero il perdono, ma qui il movimento della fantasia è tale che giunge al grottesco, sino a fare nuovo insulto a colui che si vuol perdonare. Si volge alla rimembranza delle cose accadute, e:

Ricorda co' tuoi morsi a quell' infame
Le inique trame, — i violati patti,
Mille alle forche tratti,
Migliaia ai ceppi!, e mentre gliel ricordi,
Raddoppiagli l' inferno, e mordi, e mordi!

Notate ora nella improvvisa mutazione dell' ira al dubbio uno de' soliti movimenti della fantasia riscaldata, che si rivela in esclamazioni ed apostrofi:

Ah no! Chi sa se nel fatal momento
Quel pentimento — non toccasse il fiero
(Lo spero almen, lo spero),
Quel che, nato in un empio all' improvviso,
Guadagna, anzi si ruba il paradiso!
Deh! se mai colassù siedi beato,
O coronato — traditor pentito,
Quel ben che ci hai rapito
Rendi alla patria a cui squarciasti il seno:
Se sei nel ciel, merta di starvi almeno!

Una scomunica che finisce come vedete, non vi mostra se non il fantastico ed il bizzarro dell'ingegno eccentrico di Rossetti. E non si ferma qui, anzi, ve l'ho detto, egli stesso perdona. Voltosi a Ferdinando I, gli parla così:

..... Del mal che le facesti
Chiedi alla patria tua, chiedi perdono.....
Se alcun de' figli suoi,
Come Scotti, Pagan, Cirillo, Ciaia,
Se alcun di quegli eroi
(Nè tutti li so dir, che son migliaia),
Se alcun nel ciel ne vedi,
Prostrato innanzi a lui, baciagli i piedi.
Ma con qual fronte mai
Presentarti a Caracciolo davante?
E sostener potrai
Un guardo, un guardo sol di quel sembiante,
S'ei, cadaver gelato,
Dall'onde emerse e ti gridò spietato?
No, pentito tiranno,
Temer non dei, se tu perdon domandi!
Tutti ti abbracceranno,
Chè generose son l'anime grandi:
E ti darà pur esso
Innanzi a Dio del suo perdon l'amplesso.
Fra tanti miei fratelli
Che han le tue crudeltà quaggiù sofferte,
Con Silvati e Morelli,
Spero incontrarti un dì con braccia aperte;
E ti darò pur io
Del mio perdon l'amplesso in faccia a Dio!

Una volta entrati nel sentiero della rettorica, non ci si arresta più, e dal nostro falso modo di concepire siamo costretti a bevere il calice fino alla feccia, a scendere fino all'ultima decadenza della letteratura italiana, fino al cavalier Marino ed all'abate Casti, i quali parvero grandi poeti coll'accozzare insieme concetti strani ed antitesi. — Ecco un esempio: Rossetti scrisse una poesia quando Niccolò I di Russia fece un viaggio in Italia: i cavalli di bronzo ricordano la sua venuta in Napoli. Egli s'incontrò in Roma col papa.

Rappresentando quello che allora era capo del dispotismo europeo venuto a vedere il frutto della sua politica, quante immagini commoventi si potevano trovare! E quanta passione voi vi attendete! Ma guardate: Niccolò visita il papa:

Nel viaggiar di Scizia in Vaticano
L'orso (chè il pari al par si ravvicina)
Ossequioso gli leccò la mano,
E tutta in lui versò l'alma ferina:
L'autocrata al teocrata lontano
Si giunse e la fe' greca alla latina:
Ambi il popol fedel scemâr non poco,
Col gel lo Scita ed il Roman col foco.

Niccolò è rappresentato come un orso:

Ovunque ei passa, ogni alma si conturba,
Ed ei, schifo di tutti, il grugno arriccia:
— Ve' l'orso che salvatico s'inurba, —
L'un dice all'altro, e ognun ne raccapriccia;
E sel figura fra sbranata turba
Guazzar nel sangue che fumando spiccia;
E mentre spiega l'ugna e il pelo arruffa,
Sangue bee, sangue anela e sangue sbuffa.

Sono ottave modellate su quelle del Marini, in cui subito sentite il Guidi, il Filicaia, i poeti del seicento.

Dunque, che c'è in queste poesie di Rossetti? Niente di quello che comunemente s'è ammirato: mi paiono tutte impastate in una forma non nostra, che non è più del nostro secolo, ch'è tutta imitazione, incalorita artifizialmente dalla rettorica. Eppure Rossetti, a dispetto de' preconcetti letterari, avea una certa originalità, nessuno gli può negare una certa dolcezza e mollezza di sentire capace d'intenerirvi, che molte volte dà interesse a' suoi versi. Nacque metafisico, sulla metafisica mise un intonaco biblico e rettorico: se volete trovare qualche cosa di notevole, dovete grattar via tutto questo e guardare quel che gli viene dalla dolcezza e dalla malinconia del cielo di Napoli. Lavori notevoli per

questo rispetto mi paiono alcuni da lui condannati come giovanili, dove la spontaneità dell'età mantiene la naturalezza; e poi due che mi sembrano i soli suoi gioielli, che non hanno niente di solenne e mostrano un cuore che si rivela in mezzo alla vivacità delle impressioni e si abbandona a' suoi sentimenti.

Il primo rappresenta lui che, dalla nave la quale lo mena da Malta a Londra, manda un addio a Napoli; in quel momento quante immagini di ricordanze spuntano nella sua mente: la chiesa, la scuola, i campi dove andava a chiappare i grilli e cogliere le uve, — la miseria della città, lo stato di servitù in cui giace, la sua triplice civiltà: a poco a poco il cerchio si allarga, Napoli diventa tutta l'Italia, ma intanto il vascello si allontana, ed il poeta finisce:

Addio, gentil Partenope,
Addio per sempre, addio.

Poi c'è un'altra poesia brevissima, che mi pare la più bella. Tutti ricordate il *Romito del Cenisio* di Berchet: uno straniero partito dalle nebbie del settentrione viene a visitare l'Italia, ma sentendo il racconto di tante sventure, torna indietro: è una situazione drammatica stupenda; di cui non abbiamo esempio in Rossetti, che lascia fuggire le situazioni più belle. In questa breve poesia, Rossetti rappresenta l'impressione che gli fa Londra al suo arrivo:

Oh, che notte bruna bruna,
Senza stelle e senza luna!
Par che in tuono di lamento
Gema il vento — e gema il mar
Quasi stesser l'aure e l'onde
Gemebonde — a ragionar.
Salve, o ciel d'Italia bella;
Ride a te l'Idalia stella:
Ed a te la stessa Idalia,
Suol d'Italia, — ride ancor:
Al poter de' raggi suoi
Tutte in voi — respira amor.

Ma non basti a farmi invito,
Ciel sereno e suol fiorito:
Ahi! t'opprime, Italia mia,
Tirannia — la più crudel:
A che val, se vivi in duolo,
Verde suolo, — azzurro ciel.
O Brittannia venturosa,
Di Nettun possente sposa,
Trista nebbia, è ver, t'ingombra,
Ma quest'ombra — orror non ha;
Sii di luce ancor più priva,
Purch'io viva — in libertà.

Qui tutto il fantastico va via, sentite l'uomo commosso, e se non trovate una situazione drammatica, trovate pensieri delicati. C'è un neo, quella benedetta stella Idalia: in quel momento, meglio della stella che nessuno ha l'onore di conoscere, sarebbe stato un ricordo del sorriso del cielo italiano. Tolto questo, è una poesia uscita tutta d'un fiato e d'un pezzo dalla fantasia dell'autore in un momento di spontaneità.

Conchiudendo: Rossetti non è fondatore nè precursore di una nuova poesia, non è romantico, nemmeno appartiene alla nuova scuola classica: è l'ultima eco della letteratura della decadenza italiana, e di questa ha tutt'i caratteri, — il fantastico, il musicale, il rettorico; ciò spiega perchè queste poesie, dopo breve voga fra i contemporanei, sieno state dimenticate: solo un grande amore, come il mio, può spingerci a trovare il segreto della genialità di Rossetti attraverso tutto ciò che vi ha sovrapposto. Poichè in esse non v'è niente di originale, poichè son conseguenza d'una letteratura passata, queste poesie erano necessariamente destinate all'obblio, che cominciò vivente l'autore. E volendo rendere al nostro conterraneo, che menò vita tanto onorata nell'esilio, onorata per lavoro e costanza e per quel che soffrì amando l'Italia, volendo rendergli la vera testimonianza di stima che gli dobbiamo, possiamo dire: l'uomo in lui valeva meglio del poeta.

LEZIONE VII.

Pietro Colletta — Giovanni Berchet.

La rivoluzione del 20-1 e la *Storia* di Pietro Colletta — Giudizio sul contenuto e la forma di essa — Dalla reazione susseguente esce il nuovo movimento italiano — Il principio del non intervento e l'unità italiana — Il progresso in letteratura: nuova forma a contenuto nuovo — Giovanni Berchet — Primi componimenti: imitazione pariniana e foscoliana.

La *Nemesi* del 21 fu, come abbiamo visto, Gabriele Rossetti, e ci fu una seconda Nemesi, una seconda vendetta letteraria, la *Storia* di Pietro Colletta. Letterariamente parlando, troviamo un progresso. Colletta, esule da Napoli, ebbe asilo in Firenze, nella città dell'Accademia della Crusca, ed ivi rimase in mezzo ad un puro ambiente classico, guidato ed aiutato, come si narra, da Pietro Giordani. Il progresso è che da una letteratura rettorica, musicale, fantastica, eco della decadenza italiana, tutta Tasso e Metastasio, passiamo già a quella nuova scuola classica, di cui Gaetano Greco ed il marchese di Montrone davano i primi segni in Napoli, più tardi seguiti dal marchese Puoti, scuola che fioriva nell'Italia centrale specialmente per opera di Giordani, detto allora direttore del gusto pubblico, principe degli oratori e degli scrittori (1).

---

(1) Gaetano Greco, nato nel 1767, fu professore nel Collegio Militare, nell'Accademia di Marina, e nella R. Paggeria, e nel 1807

Che cosa è questa storia? Certo, a' suoi tempi, dovè produrre grande impressione, perchè il gusto classico era sparso in Napoli, — dove, come vi dissi, il romanticismo giunse assai tardi ed assai debole, — e poi le passioni che l'avevano ispirata trovavano eco ne' napoletani a' quali essa s' indirizzava. Pei contemporanei fu veramente la Nemesi, che accrebbe l'odio alla reazione del 21. Ma, calmate le passioni, quando possiamo guardare le cose con maggiore tranquillità, dobbiamo domandarci se c'è lì dentro qualcosa che rimane e può farci confermare l' enfatico titolo di Tacito napoletano, dato da' contemporanei a Colletta, come davano quello di Tirteo napoletano a Rossetti.

Verso quel tempo, Carlo Botta scrisse, con lo stesso spirito ed allo stesso modo, le sue storie, anche famose. Rispetto a Botta, Colletta è più vigoroso, ma l' uno e l' altro han fatto il tonfo stesso: il piedistallo, innalzato da' contemporanei, è stato sottratto alle statue, e le statue sono cadute. Si dice di Colletta: egli volle opporre alle baionette austriache una penna affilata come spada, volle imitare Tacito; e, come Tacito vendicò la repubblica e stigmatizzò l' impero, egli volle vendicare l' innocente rivoluzione del 21 ed infamare la reazione. — Tutto ciò sta bene ed è un titolo d' onore per l' uomo e per il patriota.

Ma per Colletta, costretto a rifare i suoi studi, in mezzo a quell' atmosfera, principale occupazione diventò non già cercare quello che doveva dire, ma il come doveva dire; ed invece di elaborare sufficientemente quel contenuto e dargli

---

fu nominato socio dell'Accademia Ercolanese. Scrisse, oltre un elogio funebre in latino per la morte di Carlo III (1789), le *Istituzioni grammaticali della lingua italiana*; formò una *Raccolta di prose italiane per la R. Accademia di Marina* (Napoli, 1817 e 1818, voll. 2); e scrisse ancora: *Avvertimento del parlare e scrivere correttamente la lingua italiana* (Napoli, 1820). Vedi intorno a lui G. Castaldi, *Notizie della R. Accademia Ercolanese*, Napoli, 1840, che non ne nota la data di morte. Sul Marchese di Montrone, vedi in questo volume n. 49, p. 218.

importanza, messa la trama de' fatti non pensò che a trovare una forma serrata, vibrata, che avesse potuto eternare quel contenuto, anche frivolo. C'è una ricerca seria de' fatti? C'è uno sguardo profondo che penetri nelle cagioni storiche e psicologiche, le quali producono gli avvenimenti? Si vede in lui il contemporaneo di Troya, di Manzoni, di Romagnosi? Si sente in lui l'eco di tutto quel grande movimento storico e letterario con cui cominciò il secolo XIX, e da cui fu determinato lo spirito del secolo? No. Non solo egli rimane estraneo a quel movimento, ma si mostra anche inferiore ai nostri grandi storici del 500, a Machiavelli ed a Guicciardini. Chi guarda alle apparenze, certo troverà più di Tacito nella forma solenne e *rugosa*, se così posso dire, di Colletta; ma chi guarda alla sostanza vedrà più vicino a Tacito, per esempio, Machiavelli, le cui nuove e profonde analisi storiche e psicologiche lo mettono presso a quel grande che fu detto il più profondo degli antichi. Nell'opera di Colletta è un contenuto abborracciato, fragile, male studiato, con nessuna profonda ricerca ed analisi; essa potrà rimanere utile per lo studio di certi quadri, di certe forme elette, ma non possiamo attribuirle molta importanza come storia; tanto più se ricordiamo che in quel tempo tedeschi, francesi, inglesi producevano storie belle per arte, drammatiche, e storie filosofiche; e comparivano profonde opere di filosofia della storia, come quelle di Herder e di Hegel. —

Dunque, dal seno del 21 non esce una nuova letteratura; eppure la reazione del 21 ha generato tutto il movimento veramente italiano della nostra letteratura, e colui che lo inaugurò e primo spinse l'Italia per quella via fu il grande lirico patriota, Giovanni Berchet.

Spesso mi son domandato: che c'è di vero nella frase ampollosa: che *dal sangue de' martiri esce la libertà*? Detta e ridetta, è diventata rettorica. Ma è vero che il progresso esce più forte dal seno della reazione? È incontestabile. Il progresso è il moto del pensiero umano, e se il pensiero si abbandona in un'acqua morta, il moto si fa pigro e lento;

ma mettetelo nelle contraddizioni, nelle lotte, nelle reazioni, e tutto questo diventa cote e stimolo ad affrettare il movimento. Da ciò un fatto, che a molti sembra singolare, eppure è vero e provato, cioè che il progresso nasce dai dolori e dalle oppressioni, sotto i suoi vari aspetti di nuova letteratura, di nuova filosofia, di nuovo assetto politico.

A proposito, quantunque non sia solito a ricordare queste cose, mi permetterete di narrarvi un breve aneddoto della mia vita dopo il 48. Ero in prigione: la prigione accende le fantasie e spinge a fare versi, ed allora anch'io composi i miei pochi versi. Varie strofe rivolte alla libertà erano seguite da un ritornello piuttosto scemo:

Sempre vince, sempre vince,
E perdendo vince ancor.

Un giorno, canticchiavo il ritornello ad alta voce: la porta si aprì: spesso in quel tempo avevo l'onore d'essere visitato dal commissario e dal cancelliere. Il commissario era stecchito, pallido, — tipo gesuita, — il cancelliere viso ovale, grosso, — tipo *canonico* e gaudente. Quel giorno, dunque, entrò all'improvviso il commissario, domandando: — Chi vince? — Che so io? risposi, ma fra me dicevo: stupido, non capisci che chi vince sempre, anche perdendo, è la libertà! —

Quando nasce l'apatia e l'inerzia? Quando manca la lotta; ed oggi, dopo tanto fermento, volgiamo appunto all'apatia perchè non c'è lotta. E quali progressi nacquero dalla reazione del 21?

Il 21, come sapete, fu una reazione feroce contro una rivoluzione delle più innocenti che mai sieno state al mondo, una rivoluzione arcadica e idillica: non fu sparsa una stilla di sangue, tutti erano di accordo, — si può dire che avessero lo stesso ritornello popoli e principi, cittadini e birri, — fu una specie d'affratellamento generale, volendo tutti la libertà.

Contro una rivoluzione così innocente, fondata sulla fidu-

cia illimitata ne' principi, venne una reazione che richiamò alla memoria il 99, ed unì alle maledizioni della generazione passata le imprecazioni della generazione nuova. La rivoluzione cadde per l'intervento austriaco; e dieci anni dopo, la bandiera, non dirò d'un partito rivoluzionario, ma della stessa diplomazia, della *quadruplice alleanza*, fu il principio del non intervento, il quale è principalmente collegato con l'intervento dell'Austria in Italia e della Francia in Ispagna. È vero che, dopo, l'Austria intervenne, e con la scusa dell'Austria intervenne anche la Francia in Italia; ma ormai quel principio è diventato fortissimo, base del diritto internazionale, ed anche i più potenti, lo stesso onnipotente Bismarck, dicono: non intendiamo entrare ne'fatti particolari di questo o quello stato.

C'è un secondo guadagno nel campo ideale. Fino allora non si era parlato che d'indipendenza; i carbonari volevano l'Italia sottratta agli stranieri, ma, tal quale, co' suoi piccoli stati. Quando l'esperienza mostrò che l'Italia, scissa a quel modo, non poteva resistere agli stranieri, diventò assioma fra i liberali il concetto dell'unità italiana.

Rossetti nelle sue prime poesie è napoletano; appena tocca il suolo di Londra, è italiano e vuole l'unità.

I carbonari si limitavano a volere l'indipendenza, la *Giovane Italia* proclamò impossibile ogni movimento liberale se prima non si assicurava l'unità, ed all'unità subordinò l'acquisto della stessa libertà. E tutto questo non rimaneva soltanto nel campo delle idee; la *Giovane Italia*, confidando nella nuova generazione, ripudiava la vecchia e traduceva le idee nel campo de' fatti col principio: — il pensiero è azione.

E quale fu il progresso in letteratura? Fino al 21, c'erano stati i classici, che non aveano materia viva innanzi ed imitavano forme antiche, ponevano una vernice del 300 o del 500 sopra soggetti frivoli, orazioni, cicalate accademiche. Pietro Giordani, che fa tanti ritratti ed orazioni ed epigrafi, non è mai riscaldato da un soffio di vita. D'altra parte, la

scuola romantica escludeva la politica, era scuola puramente letteraria. Dopo il 21, la letteratura italiana gittò via il mantello classico ed il romantico, e si costituì addirittura italiana, politica, patriottica. Se dicessi che avvenne questo fuori d'Italia, non ne avreste maraviglia, e comprendereste Berchet e Mazzini e i giornali della *Giovane Italia*; ma, nella stessa Italia, sorse quell'indirizzo, da cui uscirono il *Niccolò de' Lapi* di Massimo D'Azeglio, l'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi: la letteratura, per via di allusioni, cominciò a toccare di cose politiche; dopo il 21, essa aveva trovato la sua materia, uno scopo, i suoi mezzi, e, come la letteratura germanica, pigliò tinta e tendenza politica.

Rossetti ebbe lo stesso indirizzo, ma serbò le forme vecchie; colui che primo seppe anche creare forme poetiche appropriate al nuovo contenuto fu, come tutti sapete, Giovanni Berchet. È superfluo dirvi l'impressione che egli produsse su' contemporanei; anche nelle donne l'entusiasmo giunse fino al delirio. Le sue poesie di nascosto correvano manoscritte e se le strappavano di mano l'un l'altro. Ricordo che ero giovane e già insegnavo, ed ignoravo Berchet, quando un giorno incontrai Felice Barilla (1), il quale mi diede manoscritta la *Clarina*, parlandomi all'orecchio, tremando, cercando quasi di nascondersi alla luce. A Milano alcuni canti di Berchet li portò anche manoscritti un giovane che tornava dalla Svizzera. Egli produsse più di tutti ammirazione ed entusiasmo. Vennero i critici: un letterato disse, fra l'altro, che Berchet scrive quasi a suono di chitarra, che i suoi versi sono negletti, e via di seguito. Ma la sua fama resterà soltanto fra i contemporanei, oppure è in lui qualche cosa che lo eternerà e lo tramanderà ai posteri come il creatore della lirica nuova, patriottica? Io sono di questa seconda opinione, e come si fa di ogni uomo di

(1) Liberale napoletano, che fu poi degli accusati, col Settembrini e gli altri, della *Causa dell'Unità d'Italia*, e condannato a 30 anni di ferri.

una certa importanza, intendo studiarlo in tutti i suoi aspetti per darvene un concetto adeguato.

Innanzi tutto, guardiamo all'ambiente. — Berchet nacque a Milano il 1783. Era figlio d'un negoziante, il quale lo destinava al commercio e gli fece quindi imparare parecchie lingue. I primi suoi lavori sono traduzioni dall'inglese e dal tedesco, il *Vicario di Wakefield* di Goldsmith, qualche cosa di Schiller, il *Bardo* di Gray, ecc.

Che era Milano a que' tempi? Capirete la differenza fra Rossetti, Colletta e Berchet, notando la differenza fra i due centri in cui essi comparvero. Milano già aveva dato all'Italia un principio di civiltà nuova: ricordate il *Caffè* cui si legano i nomi di Verri, di Beccaria, di Parini. Fin d'allora, come iniziatrice, Milano aveva preso in mano l'indirizzo politico ed intellettuale d'Italia. Quando nacque Berchet, durava ancora quest'indirizzo, che veniva dalla scuola francese, ed era eco di Rousseau e di Voltaire. E Napoli anche allora ebbe i suoi grandi, Pagano, Filangieri e tanti altri; ma il 99 non fu solo catastrofe politica, fu anche catastrofe letteraria. Molti morirono sul palco, parecchi ripararono a Milano, capitale del regno italico; e veramente, per il pensiero e per la parola, capitale d'Italia. Mentre Murat era a Napoli ed Eugenio a Milano, mentre Rossetti se ne stava ancora con Metastasio e con Tasso, ed improvvisava inni, che faceva Berchet a Milano? Quali erano i suoi maestri?

Alcuni lo dicono discepolo di Parini, cosa non bene accertata. Se per discepolo s'intende un uomo che conosce Parini, e sente entusiasmo per lui, e nelle sue prime composizioni ritrae la forma poetica di lui, certamente Berchet deve dirsi discepolo di Parini. Le prime poesie di Rossetti furono metastasiane, quelle di Berchet furono satire modellate sul *Giorno*: una intitolata i *Funerali*, un'altra, l'*Amore*, in versi sciolti; le quali hanno non solo le forme poetiche di Parini, ma anche il suo contenuto: flagellano i *cavalier serventi*, gli strozzini, le donne di mala vita, ecc., tutti

quei vizi che con tanta potenza d'ironia sono sferzati nel *Giorno.*

Poco dipoi sorse sull'orizzonte una nuova stella. Parini appare troppo arido e classico innanzi ai *Sepolcri.* Ugo Foscolo comparve e trasse la gioventù per vie più splendide. La sua traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne aveva gittato in Italia nuove forme di poesia: allora Berchet tradusse il *Vicario* e la celebre ballata di Edevino, ch'è in quel romanzo. Più tardi vennero le *Grazie*, il gentile poemetto di Foscolo: la forma non era stata mai così bella e così pura come in quello, dove al tempo stesso sentite che l'uomo non è più poeta, che l'ispirazione è andata via e l'è succeduta una maggior cura della forma. Ebbene, Berchet allora imitò i frammenti delle *Grazie*, e scrisse frammenti sul *Lario* con la stessa forma marmorea, liscia, con la stessa freddezza interna ch'è nel carme di Foscolo.

Fin qui vedete un giovane da cui sono molto lontani Metastasio e Tasso, che si trova sotto l'influsso non del classicismo antico, ma della nuova scuola italiana, rappresentata da uomini co' quali era in contatto, Parini, Monti, Foscolo.

Nè egli solo subì quel fascino de' grandi poeti viventi: le stesse imitazioni trovate nelle prime poesie di Manzoni, il quale era entusiasta di Monti — ricordate i celebri quattro versi, — ed era entusiasta di Alfieri: le stesse imitazioni trovate in Bellotti, il traduttore di Sofocle, in Torti, in tutti quegli scrittori che poi mutarono indirizzo.

Il regno italico sparve come ombra; la Lombardia diventò parte integrante dell'impero austriaco: all'influenza filosofica e letteraria della Francia abbattuta successe quella dell'Inghilterra e della Germania vincitrici: nuove forme penetrarono fino a Milano, e sapete con chi? Colà allora erano Lord Byron, Sismondi che parlò delle cose italiane con simpatia d'italiano, Stendhal il romanziere, la Staël entusiasta della Germania, assai festeggiata presso di noi come autrice della *Corinna* e che, per avversione a Napoleone gittava

giù la Francia e innalzava le cose tedesche. Immaginate quante idee ed impressioni nuove! E con esse entrò la nuova parola *romanticismo*, e tutti gl'imitatori di Foscolo e di Monti si dissero romantici.

Siamo al 1815. Manzoni scriveva gl'*Inni*, Tommaso Grossi cominciava la sua *Ildegonda*. Il primo giovane che aprì il fuoco e, rinnegando esempi e modelli seguiti fino allora, si mise audacemente sotto le insegne romantiche, fu Giovanni Berchet, il quale aveva circa trentadue anni. Rigettò il classicismo ed il 1816, un anno dopo l'apparizione degl'inni, pubblicò la celebre lettera sotto il nome di *Grisostomo*, nella quale combatteva i principii classici, opponendo ad essi nuovi principii e nuovi modelli. Valentissimo traduttore dal tedesco, aggiunse alla lettera le due ballate di Bürger, il *Cacciatore feroce* e l'*Eleonora*, come esempi.

La lettera fece sì grande impressione che il principe dei classici, colui che si chiamava Dante redivivo, Monti, scrisse per mettere in caricatura i romantici e specialmente Bürger.

Come Beccaria e Verri fecero propaganda nel *Caffè*, i nuovi romantici, Grossi, Pellico, Bellotti ecc., fondarono il *Conciliatore* in casa del conte Porro, ricchissimo, ai figli del quale insegnava Pellico.

Lo scrittore più assiduo e più fecondo fu Berchet. Chi piglia a leggere quel giornale, ch'ebbe corta vita perchè dopo un anno fu soppresso, troverà la maggior parte degli articoli scritti da Berchet, e per lo più firmati *Grisostomo* come la lettera. E per unire agli scritti critici gli esempii, pubblicò ancora traduzioni dal tedesco e dall'inglese.

Questo è Berchet romantico, nella sua seconda maniera.

Intanto, come viveva? Non volle fare il negoziante; a stento potè ottenere un posticino di traduttore in un pubblico uffizio, e trasse miseramente innanzi la vita.

Scoppiò la rivoluzione e fu seguita dalla reazione. Alcuni, come Silvio Pellico e Maroncelli, andarono allo Spielberg; altri, come Arconati, riuscirono a fuggire; e Berchet, avvisato da una signora poco prima del momento in cui sarebbe

stato arrestato, aiutato da un francese, fuggì, e, come il Parto, fuggendo gittò i suoi primi strali contro l'Austria, l'*Esule di Praga*, il *Romito del Cenisio*, ecc. In Londra visse tenendo la corrispondenza mercantile per un negoziante italiano. In mezzo ad occupazioni così prosaiche trovò ispirazione sufficiente per lanciare all'Italia i suoi canti immortali. Essi sono pochissimi, sette od otto, brevissimi, e fra i pochissimi, alcuni soltanto rimangono veramente imperiturî perchè lavorati con studio e con ispirazione. Tutto quel fuoco durò poco: la sua fama la deve a tre o quattro componimenti poetici, poichè, dopo alcuni anni, non ne scrisse più. Verso il 1829 lo vedete come uomo che cerchi ricordare sè stesso, ritrovare l'antico poeta, non come uomo che abbia ispirazione fresca e presente di patriottismo: così comparvero le sue *Fantasie*.

In mezzo alla concitazione del 31 scrisse l'ultima sua poesia, quel canto di guerra che tutti sanno, nel quale, con le stesse forme, non trovate più la stessa forma drammatica.

Come Rossetti, Berchet, dopo qualche tempo, si congedò dalla musa, lasciò la politica e ritornò quello ch'era stato nella gioventù, — si mise a raccogliere canti popolari ed a tradurre romanze spagnuole. Così Foscolo, cessato in lui il poeta, si fa critico; così Rossetti abbandona l'idea di vendetta poetica e si dà alla critica di Dante. Berchet finisce come aveva cominciato, e per questo ha un gran merito che fin d'ora voglio notare. Lasciamo stare che i suoi scritti letterari sono leggeri, perchè non aveva coltura sufficiente per essere un gran critico; ma egli sentì che oramai bisognava fondare una nuova letteratura italiana, non foggiata su modelli classici nè su modelli forestieri, come aveva creduto da prima quando traduceva Gray e Bürger, ma cavata dalle viscere stesse della nazione; e sentì che il poeta doveva cercare le prime origini dell'entusiasmo ne' canti popolari e le prime scaturigini della lingua nei dialetti. — Ne seguì un salutare effetto in Italia, si fecero parecchie raccolte di canti popolari delle varie regioni, preparazione al

tempo in cui l'Italia, avendo riacquistato sè stessa, con coscienza di sè, potrà dar fuori una letteratura nè classica nè romantica, ma tutta sua.

Berchet sopravvisse a sè stesso. Nel 48 aveva già quasi sessant'anni, era già vecchio. Troviamo un bel discorso da lui rivolto allora a' fiorentini, un'allocuzione a' lombardi: entrò poi nel Parlamento subalpino, e vi fu deputato temperato ma confuso con gli altri, senza qualche merito spiccato che ci possa far dire: ecco Berchet. Esaurito, nel suo sessantottesimo anno morì tra le braccia del suo amico Arconati. E qui mi piace notarlo, Arconati, si può dire, fu padre a Berchet, perchè questi a Londra viveva a stento, e l'Arconati, esule anch'egli, ma ricco, lo volle in sua casa e lo tenne con sè. Allora il poeta, come Pellico presso una signora piemontese, menò vita agiata, viaggiò con l'Arconati in Francia e in Germania, e non se ne separò nemmeno a Torino. Se egli non dovè desiderare un'esistenza tollerabile sul finire della sua vita, ciò fu per opera dell'insigne nobile milanese.

Abbiam visto che Berchet passa per parecchie maniere. Prima è l'imitatore di Parini e di Foscolo, poi il giovane che si mette a capo del romanticismo e scrive lettere ed articoli per sostenere quelle opinioni, — poi è l'autore d'una lirica nuova, patriottica, italiana. Vogliamo studiarlo sotto questi diversi aspetti.

Le prime sue poesie sono traduzioni, tra cui quella del *Bardo* di Gray: quando la scrisse, aveva appena venti anni. Voglio mostrarvene un brano a consolazione di tanti giovani che mi trovano molto severo pe' loro versi: Berchet, allora, scriveva poco meglio di essi. Il Bardo scomunica il re Odoacre conquistatore del suo paese:

> Lo sterminio ti colga, o re crudele!
> Confusione accompagni i tuoi vessilli;
> Anche agitati da' sanguigni vanni
> Della conquista, in oziosa pompa
> Stanno l'aere schernendo; ei nondimeno.....

Sentite quanta fiacchezza sia in questa scomunica: c'è tutto il senso del testo inglese, ma non il calore. Quale immagine sta innanzi al Bardo, e come doveva essere espressa, e che le manca in questa forma? Il conquistatore nella città conquistata fa schierare le sue truppe quasi per dire ai vinti: vedete quanto sono potente. Al Bardo pare che i vessilli sventolino per ischerno, ed innanzi alla sua anima concitata essi si presentano mossi dai *vanni sanguigni* della conquista, eppure per lui non sono che pompa oziosa. È la concitazione che fa vedere così e colorire così quello che vede il Bardo. Nella traduzione troviamo le immagini, non la concitazione, — troviamo cruda e nuda la materia senza il *colore*, che esprime l'anima del poeta che concepisce a quel modo. Vediamo il giovane che traduce aridamente, ma non ancora il poeta.

La prima satira è intitolata i *Funerali*. Vuol biasimare i ricchi sepolcri, che gli eredi innalzano a padri scellerati, usurai, corruttori di donne e simili; quindi, in mezzo a' canti sacerdotali, fra le pompe funebri, sentite le maledizioni di quelli che furono vittime del morto, ed il riso dell'erede che si piglia il danaro, pronto a sciuparlo in onore di Bacco e di Venere.

Tutto questo è riassunto alla fine della satira in versi in cui notate grande vigore rispetto a quelli della traduzione del *Bardo*. Parla prima d'una fanciulla disonorata dal vecchio defunto:

Qui d'infamia coverta e di vergogna
L'onor tolto domanda, e sulla spoglia
Esecrata, ella prega avversi i venti
Ed irata la pioggia. Il breve nummo,
Duramente negato, il contadino
Brutto di polve e di sudor rammenta;
E la tarda di Dio alta vendetta
Sul cener freddo, e sulla tomba implorà.
Un susurrar sommesso, un mormorare
Di tante imprecazioni, e l'incessante

Inutil salmeggiar di sacerdoti,
Forman sì cupo e sì profondo un suono,
Che il cor ti stringe, e negli alberghi errare
Parti di Pluto. Avidamente intanto
L'allegro erede entro gli avari scrigni
La man pronta ravvolge, e l'oro infame
Largo con Bacco e Citerea divide.

È la poesia in versi sciolti di Parini, con gli stessi motivi. Ma le manca quella fine ironia pariniana che mette un velo allegro sopra i vizi e le miserie umane, le manca quel colorito oraziano, se così posso dire, per cui Parini nel descrivere le cose non ti presenta ciò che ti moverebbe ad indignazione, ma ciò che può farti sorridere. Qui si vede un giovane inesperto il quale, invece di usar la forma acuta, e, nella sua tristezza, ridente — in che è la grandezza di Parini, — obbedisce alla sua indignazione, frusta a destra e a sinistra, e, volendo imitare l'autore del *Giorno*, lo muta in Giovenale ed uccide l'ironia col sarcasmo. Si nota il progresso nella parte tecnica; i versi sono migliori qui che nelle traduzioni precedenti; ma non v'è una scintilla di poesia vera.

Un'altra satira ha per titolo: *Amore*. Parini, nel suo poemetto, parla di Venere celeste e di Venere terrestre: ciò che ivi appena è accennato, qui è sviluppato. L'autore presenta prima la donna sposa e madre egregia, poi tipi di donne dissolute che si oscurano sempre più e giungono fino a Messalina, della quale non si può parlare che in latino. Parini avvolge in un velo cavalieri serventi ed adulteri; qui tutto è scoperto. Comparisce una Elvira, poi Licinia, Virginia, Cornelia, tipi spregevoli che l'autore ricorda citando appunto Messalina. Che cosa è questa satira? È un gruppo di figure, le quali non sono personaggi reali e vivi e presenti. Berchet ha foggiato nomi e li ha appiccati a personificazioni, e con particolari che non possono far nascere il sorriso, ma vi riempiono di tristezza e di disgusto.

Quando appare sull'orizzonte letterario Ugo Foscolo, spunta

subito in Berchet l'imitazione di Foscolo. Questi, nei frammenti delle *Grazie*, descrive fra l'altro i bei laghi d'Italia, e Berchet nei suoi versi intitolati il *Lario* descrive il lago di Como con le sue belle isolette. Oramai, la perfezione tecnica è giunta a tale che, se non un poeta, vi rivela un gran fabbro di versi. Ecco come descrive l'isola Comacina:

Ecco si stende, e ai flutti alto sovrasta
Il promontorio. E se a diritta il guardo
Non discerne che rupi imposte a rupi
Salienti dal lago alla nembosa
Vetta di Primo, a te ride a sinistra
Di Tremezzo la sponda, ov'Austro eterno
I fior più begli, i più bei frutti educa.
Quivi la pompa de'suoi rami altero
Spiega l'arancio; e al caro olmo la vite
Giovinetta si sposa; e qui gli ulivi
Inghirlandan le falde ampie de'monti,
Al cui pendio di molta ombra cortesi
Crescon i castagneti. E se la lena
Spingerti giova e i passi su per l'erta,
Dai popolati allor pascoli erbosi
Il belato udirai di mille gregge;
Mentre d'indole varia insiem confusi
Giù pel clivo frondeggian infiniti
Alberi: e tutti i lor pomi maturano,
E quei che braman gli aquiloni, e quelli
Cui natura le calde aure destina.

Ma di tutto questo, dopo la lettura, vi rimane niente impresso nella memoria? È una musica magnifica, sono versi stupendi per accento, specialmente quelli, su cui modellò molti dei suoi il nostro Prati, come l'ultimo:

Cui natura le calde aure destina,

i quali sono gli endecasillabi più rimbombanti. Ma avete una notizia dell'isola Comacina? E, sopra tutto, ne avete

l'impressione? C'è la notizia esterna; il promontorio, l'ulivo, l'arancio, e il belato delle pecore e gli alberi carichi di frutti che maturano: c'è tutta l'*impressione topografica* come ne' frammenti di Foscolo. Ma ciò perchè fosse poesia, avrebbe dovuto riflettere un'anima impressionata da sì vago spettacolo. In questa descrizione marmorea, piena di particolari topografici e geografici, tutta buccia ed esteriorità, dove non sentite vibrare mai una corda del cuore che sente la natura, o dell'immaginazione che spinta dall'affetto crea un'immagine nuova, — tutto rimane freddo. Non c'è poesia perchè vi manca il sentimento della natura. E perchè questo sentimento è vivo sopra tutto ne' poeti tedeschi, — non è ora il caso di dire come e per quali ragioni — e perchè non rimaniate nelle generalità, e a ripetere semplicemente le parole: *sentimento della natura*; perchè comprendiate che cosa è la natura sentita, voglio ricordare uno di quei poeti, uno de' più illustri, Goethe. Ci ho pensato vedendo un lavoro d'un egregio letterato nostro, lo Gnoli.

Quante descrizioni trovate ne' nostri poeti! Bernardo Tasso credeva far cosa prodigiosa descrivendo in trenta o quaranta maniere diverse la primavera, ed era applauditissimo. Eppure, di tante ottave non rimane viva nessuna. Goethe dice presso a poco così: « Dai rami sbucciano i fioretti e mille voci dagli alberetti, e da ogni core letizia e giubilo ». Mescolare insieme le voci degli alberetti e la letizia che sbuccia dal core come da' rami i fioretti, mescolare uomo e natura, sì che l'uomo, in certo modo, in quel momento diventa lui natura, — ecco il sentimento della natura.

Passiamo ad un altro esempio. Supponete una sera — poichè bisogna sempre collocare un soggetto nel suo posto, — supponete una campagna e monti: la notte è imminente, il vento fischia precursore di pioggia e di tempesta. In mezzo a questi particolari Goethe mette un cavaliere, che deve andare a vedere la sua amante: corre e corre sempre più, e correndo descrive le impressioni che fa la natura nel suo

animo. Cerchiamo di renderci conto di questi particolari da cui esce una immagine che li comprende tutti.

È sera. La sera gitta sulla natura il chiaroscuro: gli oggetti come ombre cominciano a tremarvi innanzi, a dondolare. Goethe dice: già la sera *cullava* la terra. Il *cullare* è una immagine nuova che ha la forza di richiamare tutt' i particolari e vi presenta tutt' i fenomeni di quell' ora, quando pare che la sera pigli le cose e le dondoli. Se il poeta volesse descrivere tutt' i particolari della sera, vi si perderebbe dentro, e noi perderemmo l' impressione generale. Chi sa trovare un' immagine sintetica, quegli produce impressione compiuta, profonda e nuova, se l' immagine non è semplice eco od imitazione.

Le tenebre si addensano verso i monti e diventano immobili o, come dice il poeta, animando tutto: la notte sedea sui monti. Quel *sedere* della notte vi presenta subito le tenebre addensate. — Nella pianura sono tanti cespugli, che vi danno lo scuro dov' è il ramo e il tronco, e tra ramo e ramo qualche cosa più chiara, quasi occhio che guardi. Ed il poeta dice: la tenebra vi guarda co' suoi mille occhi neri attraverso i cespugli. Quanto è viva questa immagine, un grande albero che spicca in mezzo all' oscurità che lo circonda: la quercia torreggia nel suo *mantello di nebbia* come gigante. Il vento fischia, e voi lo sentite or da una parte ora dall' altra e vi pare che agiti la sua ala e ve la spieghi sul viso. Il poeta dice: il vento sommesso agita l' ala e mi *freme* intorno alla testa. Il *fremere* esprime a maraviglia il fischio del vento. — In cielo le nuvole sembrano montagne addossate l' una all' altra. Avete mai veduto un povero chiarore in un cielo nuvoloso? Goethe dice: la luna esce mesta da quel manto di nuvole.

Ogni parola è una immagine; il poeta non si perde nell' analisi, con l' immagine ritrae tutti i fenomeni. Questo è il segreto della grande poesia, che Dante possedeva e che questo stesso marmoreo Berchet saprà trovare quando avrà passioni che gli faranno sentire la natura. Allora, per esem-

pio, dovendo dire de' mali d'Italia troverà una grande immagine atta a produrre profonda impressione:

Come il mar in cui riposa
Sono immensi i guai d'Italia,
Inesausto è il suo dolor.

Fin qui, Berchet è imitatore, non ancora poeta. Viene una seconda fase della sua mente, viene Berchet romantico, ed è come tale che dobbiamo ora considerarlo, studiando ciò che ci ha asciato.

LEZIONE VIII.

Giovanni Berchet.

(*Continuazione*)

Analisi della *Lettera di Grisostomo* — Nuova teoria della letteratura — Il *Cacciatore feroce* e l'*Eleonora* del Bürger — La parte debole della teoria — Tentativi di poesia romantica del Berchet.

Vi ho parlato del giovane imitatore dei classici, il quale imita Parini e Foscolo, ha innanzi delle forme e le maneggia con progresso sempre crescente, sì che negli ultimi suoi versi di questa maniera trovate grande perfezione tecnica. Ora esamineremo lo scrittore che sta in mezzo al movimento romantico.

Come sapete, nel 1815 la reazione europea, detta della Santa Alleanza, produsse una rivoluzione d'idee e di cose nelle altre parti di Europa, ed in Italia specialmente là dove il regime austriaco accampavasi di nuovo. Con le idee e con le cose nuove comparve la nuova parola: *romanticismo*. Che era, qual'era la sua storia in Germania, nessuno sapeva dire appieno; ma i novatori si affrettarono a farsene bandiera e segno delle loro dottrine. Un anno dopo gl'*Inni*. Berchet pubblicò, nel 1816, la lettera di Grisostomo, che produsse grande impressione e provocò la risposta poetica di Monti.

Vogliamo esaminare questa lettera, non perchè sia per

sè stessa un capolavoro e perchè rimarrà come monumento letterario, ma perchè in essa trovate il romanticismo, non qual era in Germania, ma qual era a quel tempo in Italia, il romanticismo di Berchet, di Pellico, di Grossi: guardata così, la lettera ha grande valore storico.

È scritta in forma artistica. Si suppone che un vecchio, papà Grisostomo, pregato dal figlio a tradurre due poesie di Bürger, e interrogato se quelle possano servire a modelli e possano essere gustate in Italia, pigli la penna e risponda: — prima di dirti se le ballate possano piacere in Italia, devo dirti su quali criteri poetici esse si fondino. — I criteri poetici sono quelli del romanticismo italiano, il quale era tanto in voga a quel tempo, che anche le signore si chiamavano romantiche e portavano fiori e leggevano libri romantici.

Qual'è la base del romanticismo, secondo papà Grisostomo?

La popolarità. Anche oggi è difficile definire che cosa debba essere la letteratura popolare. Grisostomo stabilisce, innanzi tutto, un principio, che annunzia un intero nuovo ordine d'idee. Per lui la letteratura non è rappresentazione secondo certi modelli e secondo l'arbitrio del poeta; — è rappresentazione della società. In questa maniera elevata consideravano la letteratura la Stäel e i fratelli Schlegel; e questo, dunque, non è un concetto originale di Berchet.

Ma la società si divide in vari gruppi, e se volete fondare una letteratura popolare, deve essere espressione di quello fra i gruppi ch'è il *popolo*. — Berchet, scrivendo una lettera familiare, si permette di usare una forma scherzosa e divide la società in tre classi: *ottentotti*, *parigini* e, in mezzo, la gran massa, il popolo.

Gli *ottentotti* sono gl'infimi strati sociali, la plebe.

L'autore dice: — ciascun uomo ha in sè del poeta, la poesia non è privilegio di nessuno, ha sede in una facoltà, e questa facoltà tutti gli uomini l'hanno. Ma in alcuni è attiva e produce i capolavori poetici, negli altri è passiva ed essi sono gli spettatori intelligenti che sentono e giudi-

cano. Pochi l'hanno attiva, innumerevoli l'hanno passiva. Negli *ottentotti* è quasi spenta, ne' *parigini* guastata; quindi la letteratura non può volgersi nè agli uni, nè agli altri. Che è la plebe? Miseri contadini, tormentati dalla fame, obbligati a lavorar per campar la vita, non hanno serenità tale da poter sviluppare il loro gusto estetico; hanno appena qualche segno rudimentale di poesia, canti ancora rozzi i quali svelano, non tanto il lavorio intellettuale, quanto i bisogni materiali. Alla cima della società sono i *parigini*, una classe la quale, a forza di civiltà, ha finito con estinguere in sè il sentimento spontaneo del bello, la freschezza dell'immaginazione, il calore del cuore, — classe ch'è tutta mente e logica e metterebbe volentieri alla fine di una poesia il *quod erat demonstrandum*, e innanzi ad una poesia si domanda: che giova? e preferisce un poeta didascalico ad un poeta di puro sentimento e di pura immaginazione. A codesta gente la logica falsa le impressioni poetiche. È naturale che il Berchet chiami costoro *parigini*, poichè a Parigi non c'è che il bello diventato spirito, e non si tiene in conto se non l'*homme d'esprit*.

In mezzo, è un' immensa moltitudine di famiglie che compongono la parte più viva della società: soffrono e godono, hanno amori e simpatie, immaginazione e sentimento, in una parola, poesia.

Ecco perchè la letteratura dovrebbe indirizzarsi a questa immensa moltitudine che si chiama veramente *popolo*.—Per lui, dunque, la letteratura popolare dev'esser tale da farsi comprendere non da questo o da quel gruppo sociale, ma da tutti quelli che stanno fra l'ignoranza ed una dottrina giunta sino all'estinzione del sentimento poetico.

In Italia, da moltissimo tempo, i canti popolari non esistono più, e quelli che oggi si chiamano così, più che importanza veramente poetica, hanno importanza per lo studio dei vari dialetti. Alla cima della società italiana, dall'altra parte, furono per lungo tempo i letterati di corte e di accademie che compirono la storia della decadenza nazionale.

I letterati del cinquecento servirono nelle corti, avevano ufficio di piacere a' principi, erano i *mantenuti* delle corti e de' principi. Poi vennero gli accademici, che scrivevano solo per un piccolo numero di eruditi, come erano i componenti dell'Arcadia, periti in cose greche e romane, che si servivano di una lingua artefatta e di un repertorio convenzionale. — La letteratura non può volgersi nè a questi accademici e cortigiani, nè agl' infimi strati sociali; deve farsi capire da quelli che hanno coltura, senza niente di artificioso e di convenzionale.

Da questo concetto nuovo della letteratura deriva, innanzi tutto, un contenuto popolare, e poi una forma popolare. Prima, qual era il contenuto letterario in Italia? Ritrarre le tradizioni, la religione, la mitologia, i costumi, le opinioni de' greci e de' romani. Evidentemente, tutto ciò può interessare archeologi ed eruditi, ma che interesse può destare nella grande massa della nazione? Ed i greci stessi, perchè diventano interessanti? Perchè furono popolo e non ritrassero la vita orientale, i costumi babilonesi, per esempio, sibbene rappresentarono tutta la società in mezzo alla quale si trovavano.

A meglio provare questo, l'autore della lettera esamina la letteratura nostra del Medio Evo e Dante, che egli crede un perfetto romantico, perchè in fondo alle tradizioni classiche che Dante accoglieva, sta la vita italiana. Così nella letteratura tedesca l'importante è che il fondo non è greco o romano, ma è la tradizione, il sentimento religioso e morale del popolo germanico.

Se, dunque, la letteratura deve essere popolare, il suo contenuto dev' essere anche tale, — dev'essere la storia, le credenze, le tradizioni, i sentimenti della grande moltitudine.

E la forma? Credete ch' essa sia un abito che si possa applicare ad ogni specie di contenuto? Credete che il cervello debba avere in sè poetiche e repertori preconcetti, e che ad ogni materiale, comunque dissonanti, bisogni applicare quelle poetiche e quelle forme prestabilite? Se così

fosse, un contenuto fresco e giovane lo uccidereste con forme di altri tempi. Anche la forma dev' essere popolare; e vi si giunge mettendo da parte le distinzioni arbitrarie di genere lirico, drammatico, epico, ecc., tutt' i concetti delle *poetiche*, — quindi, mettendo da parte tutte le specie di stile convenzionale e la purità e l'eleganza e simili, — infine, mettendo da parte quella lingua convenzionale, lingua di morti, e ad un contenuto vivo adattando la lingua viva.

Così Berchet, credendo di esporre i canoni del romanticismo, espone i principii ormai ammessi in tutta la letteratura moderna. Vi leggerò un suo periodo che è come un' epigrafe la quale riassume i caratteri della poesia, caratteri immortali applicabili a' greci, a' romani, alle letterature di tutt' i tempi. — Se la poesia è l' espressione della natura viva, deve essere viva come l' oggetto ch' esprime, libera come il pensiero che le dà moto, ardita come lo scopo a cui è indirizzata.

Il poeta trova dirimpetto a sè i classici che facevano il mestiere comodo di non studiare letterature e lingue straniere e maledirle, vantando sempre Petrarca e Ariosto e Tasso, a guisa degli eredi degeneri che non possono gloriarsi se non degli antenati. Per combattere queste idee, Berchet introduce a parlare un curato, il quale, col suo buon senso, fa stare à segno coloro che gli parlano dei classici e ne fanno panegirici. Gli si domanda perchè non si scrive una *poetica romantica*. Ed egli: — « Che poetiche di Dio! Se ai giorni nostri vivesse Omero, vivesse Pindaro, vivesse Sofocle, dovrebbono essi cambiare arte forse? No, in nome del Cielo, no. Ma la differenza de' secoli renderebbe differenti le cose che quei poeti imprenderebbero ora a trattare. E la differenza delle cose indurrebbe di necessità differenza nella mescolanza delle forme, e nell' accoppiamento delle immagini. E Omero, Pindaro, Sofocle, sarebbero poeti romantici, volere o non volere. Ma l' arte loro sarebbe tuttavia quella stessa dei classici antichi ».

Nè questo soltanto dice il buon curato, ma dà consigli

agl' italiani che si reputavano sfortunati, non avendo modelli tali da gareggiare con le letterature straniere, e credevano ciò fosse perchè mancava la patria, e si schermivano invocando le glorie passate. Sono consigli elevati e degni di essere ricordati, perchè applicabili anche oggi a qualche parte d' Italia.

« Vincete l' avversità con lo studio, smettete una volta la boria di reputarvi i soli europei che abbiano occhi in testa; smettete la petulanza, con cui vi sputate l' un l'altro in viso e per inezie da fanciulli; unitevi l' un l' altro coi vincoli di amorosa concordia fraterna, senza della quale voi sarete sempre nulli in tutto e per tutto. E poichè perspicacia d' intelletto non ve ne manca, solo che vogliate rifarvi delle male abitudini, lavorate, ve ne scongiuro, e lavorate da senno. Ma, prima di tutto, spogliatevi della stolida divozione per un solo idolo letterario. Leggete Omero, leggete Virgilio, che Dio ve ne benedica. Ma tributate vigilie ed incenso anche a tutti gli altri begli altari che i poeti in ogni tempo e in ogni luogo innalzarono alla natura. E, quantunque a rischio di lasciare qualche dì nella dimenticanza e i volumi dell' antichità e i volumi dei moderni, traetevi ad esaminare da vicino, voi stessi, la natura, e lei imitate, lei sola davvero, e niente altro. Rendetevi coevi al secolo vostro, e non ai secoli seppelliti; spacciatevi dalla nebbia che oggidì invocate sulla vostra dizione; spacciatevi dagli arcani sibillini, dalle vetuste liturgie, da tutte le veneri e da tutte le loro turpitudini; cavoli già putridi non rifriggeteli. Fate di piacere al *popolo* vostro; investigate l' animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento. Credete voi forse i lettori italiani non gustino altro che il sapore dell' idioma, e il lusso della verbosità? Badate che leggono libri stranieri, che si accostumano a pensare, e che delle fatuità vanno ogni dì più divezzandosi. Badate che i progressi intellettuali d' una parte di Europa finiranno col tirar dietro a sè anche il restante. E voi, con tutta la vostra albagia, rimarrete lì soli,

a far voi da autori insieme e da lettori. Insomma, siate uomini e non cicale; e i vostri paesani vi benediranno; e lo straniero ripiglierà modestia, e parlerà di voi con l'antico rispetto. »

Ecco una di quelle tirate ed apostrofi come talvolta ne fa anche Machiavelli; in istile molto elevato, essa riassume tutto ciò che richiedevano i romantici di quei tempi.

Una volta stabiliti codesti criteri che sono, ripeto, alla base della letteratura moderna, Grisostomo risponde alla domanda del figlio: che vi pare delle poesie di Bürger? Perchè non le traducete? E saranno gustate in Italia come in Germania? Ed aggiunge alla risposta la traduzione in prosa delle due poesie.

Che cosa sono queste ch' egli chiama *romanzi*—oggi diremmo *romanze*, — e che propone come modelli di nuova letteratura agli italiani? Sono antiche leggende germaniche che il poeta tedesco ricorda e narra.

In quel tempo parvero cosa nuova; ma, Dio mio! gl' italiani ebbero anch' essi di tali leggende nel medio evo. Ricordate la novella del *Carbonaio* in Passavanti, ricordate la Divina Commedia, la quale, in fondo, è un complesso di leggende che Dante ha fatto rivivere. Naturalmente, la giovane letteratura moderna non ha fatto altro.

La prima romanza di Bürger è intitolata *Il cacciatore feroce*, — ed ha qualche somiglianza con una leggenda del Passavanti. Un conte con tutto il suo corteggio va a caccia: a destra ha un cavaliere, un altro a sinistra. Quello che è a destra rappresenta il genio buono, quello di sinistra è il genio cattivo, e parla al conte il linguaggio delle sue passioni: egli, infatti, ascolta sempre i consigli che gli vengono da sinistra.

Comparisce una cerva: i cacciatori la inseguono, ed essa fugge, fugge, e per raggiungerla bisogna oltrepassare e devastare campi di biada, dove i poveri agricoltori hanno faticato tanto, bisogna dare addosso ad un pastore od al suo armento; e la povera bestia si precipita in un romitorio, ed anche i cacciatori vi si slanciano. Ad ognuno di questi

ostacoli il conte si arresta, e il buon genio lo consiglia a non procedere oltre, e l'altro gli grida sempre: corri! L'eremita gli dice: rimanti, rimanti, abbandona la traccia, non profanare l'asilo di Dio. — Il cavaliere a destra ammonisce il conte, il cavaliere a sinistra lo spinge, ed egli grida: Che Dio! Voglio proseguire la caccia, anche a dispetto di Dio.— Ha bestemmiato, ed ecco tosto il castigo: questo è il modo come finivano le antiche leggende. Ad un tratto, il conte si ferma, il romitorio, l'eremita, i cacciatori, tutto sparisce: dà fiato alla cornetta e la cornetta non rende suono, vuol gridare e la sua voce non esce, sprona il cavallo ed il cavallo è immobile. Il buio lo circonda, ed ode un mugghiare come di marina lontana, una ciurma infernale lo attornia, un punto nero gigantesco appare nell'aria, gli afferra la testa e la travolge, sì che fugge e fuggendo è condannato a vedere l'inferno che lo perseguita di giorno e di notte. Egli cacciava la cerva, l'inferno dà ora la caccia a lui; è la legge del taglione, come la si trova talvolta in Dante.

L'altra ballata, più celebre, contro la quale Monti scagliò i suoi strali poetici, è l'*Eleonora*. Eleonora aspetta il suo fidanzato, che deve tornare dalla guerra. Tornano gli altri giovani, e le altre fanciulle godono ed esclamano: *Ben venga!* Ella non vede il suo amante; si straccia la chioma, si getta sul terreno, se la piglia con Dio: — « non ha misericordia Iddio ». La madre la sgrida, ed ella, nella piena del dolore, seguita ad imprecare.— Ed il paradiso! le dice la vecchia. — Ma Eleonora risponde: Che è mai la beatitudine eterna? Per me il paradiso è star sempre col mio Guglielmo. — Ad un tratto, si ode un calpestio di cavallo, l'amante è venuto, ella lo invita a scendere, ma quegli risponde :— no, non mi è dato fermarmi qui; vieni, ho preparato il letto nuziale, ma è cento miglia lontano; succingiti, spicca un salto, gettati in groppa al mio morello. — Eleonora dapprima titubа, poi si succinge e va con l'amante. Fa un bel chiaro di luna, e corrono e corrono, e l'amante, ad ogni tratto, le dice: — I morti cavalcano in furia. E tu, mia cara, hai paura

de' morti? — Ah no! ma lasciali in pace i morti. — Ed egli rinnova sempre la domanda. Giungono ad un cimitero, il cancello è chiuso, ma il cavaliere vi si avventa a briglia sciolta, e ad un colpo del suo scudiscio il cancello cede e si spalanca, ed essi si trovano in mezzo a' monumenti funebri. Ad un tratto il cavallo si ferma e mille larve ballano attorno la ridda infernale. Il cavaliere si trasforma, la sua testa diventa teschio, il suo corpo scheletro; il cavallo, sprofondando in una fossa, si trae appresso la povera creatura che si dibatte fra la vita e la morte, mentre le larve intuonano un canto funebre.

« Allora si, allora sotto il raggio della luna danzarono a tondo a tondo le larve; ed intrecciando il ballo della catena, con feroci urli ripetevano questa nenia: — Abbi pazienza, pazienza; se anche il cuore ti scoppia. Con Dio, no, con Dio non venire a contesa. Eccoti sciolta dal corpo. Iddio usi all'anima misericordia. »

Queste due romanze, che divisero i letterati in due campi e irritarono tanto Monti, il quale se la pigliava specialmente con le larve che ballano e gridano misericordia, sono tradotte con molto vigore; in certi punti sentite proprio lo spirito della poesia tedesca. Possono essere gustate in Italia? Berchet dice: no, perchè gl' italiani sono increduli: questo gioco di larve è qualcosa di passato per le immaginazioni italiane che son tentate a vederci il gotico ed il grottesco, perchè sono immaginazioni classiche e serene, disposte a ridere di ciò ch' è bello in Germania. E poi, gl' Italiani hanno la tendenza ad esaminare le cose poetiche dal punto di vista morale, e diranno che le due ballate sono immorali. Infatti, quale iniquità maggiore del vedere una giovane che bestemmia Dio, non perchè empia, ma perchè addolorata, e che avrebbe diritto ad una certa commiserazione, vederla sprofondare sotterra sotto il peso dell' ira divina? E poi, l'ombra dello sposo aggiunge al danno l' ironia. In tutto questo è qualche cosa di crudele di oltrepassato che deve offendere il senso morale degl' italiani I tedeschi ci vedono alcunchè

della loro nazione, ci trovano un interesse storico, il quale afforza l' interesse poetico.

D' altra parte, dicono che le romanze sono immorali: ma che un popolo abbia vero e profondo sentimento di Dio e la bestemmia sia per lui una ribellione a tutte le leggi divine ed umane, ed allora non gli parrà strano che una offesa infinita riceva pena infinita.

Qui comincia proprio la parte debole della lettera di papà Grisostomo. I principii generali che vi si trovano esposti, sono immortali; ma, quando l' autore va più al particolare e ci mette innanzi le due poesie di Bürger come modelli e sostiene che presso di noi non possono piacere perchè prive di interesse morale e storico, — allora scopre la parte difettosa e morta del romanticismo.

Manzoni voleva che chi legge una poesia, non solo ci veda una cosa vivente prodotta dalla fantasia; ma ancora qualche cosa di positivo e di reale. Capite quindi perchè immaginò i *Promessi Sposi* a quel modo, e confuse il vero poetico con il vero storico. Nello stesso errore cadde Berchet, il quale pensava che una poesia, anche se non storica, debba contenere almeno un fatto creduto una volta dai nostri antenati, perchè possa produrre impressione.

Anche oggi, se vi leggessi la novella del *Carbonaio* di Passavanti, vi farei drizzare le chiome. C' è niente di più grottesco di Ugolino, quella testa che è *cappello* all' altra testa e la rode? Ma chi mai, leggendo i versi di Dante, dice: questo è grottesco? Chi mai ha potuto ridere cominciando a leggere:

La bocca sollevò dal fiero pasto....?

E qui, quando leggo certe cose divinamente rappresentate, che m' importa della logica e di tutte le distinzioni che facciamo a freddo? L' interesse storico non ha niente a vedere con la poesia, la quale anche cose straordinarie e fuori natura può rappresentare, purchè le rappresenti con tale colorito da non lasciarci tempo per difenderci dall' entusiasmo

e domandarci: è vero? Così vi spiegate l'interesse che vi ispira Dante, Ariosto, il più bizzarro fra i poeti, e anche qualche brano di queste due romanze.

E che ci ha da fare l'immoralità? Berchet osserva che gl'italiani trovano immorali le poesie di Bürger, mentre non dicono immorale la famosa novella della *Pineta* in Boccaccio, — la quale narra di una fanciulla che nega di condiscendere alle preghiere dell'amante e conserva la castità ed è punita coll'inferno. — È evidente che l'essere una poesia bella o brutta non dipende da alcun contenuto morale. Possiamo chiamare belle le due romanze, anche se c'è qualche cosa di troppo crudele, perchè, ammaliato dalle vibrazioni d'una fantasia ardente, il senso morale rimane immobile. È brutta quella novellà di Boccaccio? Ma tutte bisogna dunque bruciarle, perchè tutte immorali. Non sentite che appunto quella censurata da Berchet è un capolavoro, perchè è una fine caricatura delle esagerazioni ascetiche? Dicendo che Dio manda all'inferno una donna che non vuol fare all'amore, Boccaccio maliziosamente dà addosso ai frati che proibivano alle donne di far all'amore.

Queste false opinioni sono la parte fragile del romanticismo, e, finita la lotta, hanno perduto ogni valore, ogni senso di verità.

Mi domanderete: che valore ha questa lettera? Passerà ai posteri, come, per esempio, i giudizi critici e storici di Manzoni che hanno conservato grande valore letterario, anche quando quelle questioni hanno perduto importanza? Ha essa un vero valore letterario assoluto?

Grisostomo fa la parte di un vecchio papà, non affetta alcuna conoscenza filosofica, di poetiche e di dottrine, anzi le abborre: è l'uomo di buon senso che ragiona col senso comune, con l'esperienza e disprezza le teorie e le astrazioni. Quindi c'è nella lettera un certo sapore che rende caro quel Grisostomo, perchè niente vi è di più pedantesco di chi vuol fare il pedante quando non può: era il caso di Berchet che allora non aveva conoscenze di filosofia, special-

mente di filosofia tedesca. E poi c'è una qualità che tante volte abbiam notata in Manzoni, una certa misura, per cui dice quello che crede vero, senza mischiarsi nelle passioni contemporanee, senza esagerare per spirito di contraddizione le sue opinioni, ed ammettendo anche qualche lato di ciò che dicono gli avversari. Sostiene, per esempio, che la letteratura deve essere popolare, ma Petrarca che fu? Non poeta popolare, anzi il primo della letteratura parassita d'Italia. Dunque sputeremo addosso al Petrarca? E Parini? È pregno d'imitazione classica e non è popolare.— Ma Berchet non dice il perchè di tutto questo, parla come sente e non si spiega quello che sente, e si affida al suo buon senso che rende anche oggi interessante la lettera di Grisostomo.

E poi, essa è penetrata di una certa ironia che vi aleggia in segreto, e dà grazia e lepore allo stile naturale ed alla lingua corrente, — ironia che solo chi ha fiuto fino può distinguere, ma che, all'ultimo, si rivela e si traduce in grossa risata. Il papà, dopo tante spiegazioni, conchiude: — figliuol mio, pensa che ho scherzato; devi ritenere il contrario di quello che ti ho detto, devi stare a ciò che ti dice il tuo maestro.—Quindi difende le opinioni de' classici, ma in modo da farne subito vedere l'assurdità e muovere a riso. Per esempio: — Studiare le letterature straniere? Ma se abbiamo Dante, Petrarca, Boccaccio e tanti altri grandi scrittori! Lavorare? Ma a che, se abbiamo tante glorie! Chi ardirà mettere le letterature straniere a paragone con l'italiana? Vorresti innamorarti del romanticismo? « Questo voler dividere i lavori della poesia in due battaglioni, classico e *romantico*, sa dell'eretico; ed è appunto un trovato di eretici; e non è, e non può essere cosa buona; da che la *Crusca* non ne fa menzione, e neppure registra il vocabolo *romantico.* » Dire queste cose di Manzoni, di Grossi e di tanti altri, era lo stesso che muovere a riso.

E poi: — « Sia pur vero l'ozio letterario, di che ne si vuole rimproverati. Ma che potete voi dire di più lusinghiero per noi? Questo nostro far nulla per le lettere, non

è egli il documento più autentico della ricchezza che ne abbiamo? Chi non ha rinomanza, stenti la sua vita per guadagnarsela. Chi non ereditò patrimonio, sudi la vita a ragunarne uno. La letteratura d'Italia è un pingue fedecommesso. Bella e fatta l'hanno trasmessa a noi i padri nostri. Nè ci stringe altro obbligo che di gridare ogni dì trenta volte i nomi e la memoria de' fondatori del fedecommesso, e di tramandarlo poi tal quale ai figli nostri, perchè ne godano l'usufrutto e il titolo, in santa pace ».

E finisce, con una botta ai puristi ed ai classici:

« E tu, allorchè uscirai di collegio, preparati a dichiararti nimico d'ogni novità; o il mio viso non lo vedrai sereno *unquanco. Unquanco* dico; e questo solo avverbio ti faccia fede che il vocabolario della Crusca io lo rispetto; *comechè io, conciosiachè di piccola levatura uomo io mi sia, a otta a otta mal mio grado pe' triboli forviato avere, e per tal convenente io lui, avvegna Dio che niente ne fosse, in non calere mettere parere disconvenire non ardisca* ».

Quando scriveva Berchet, non erano comparsi nè i *Promessi Sposi*, nè le *Mie Prigioni*. Fu il primo ad esporre quelle idee in forma popolare, in lingua corrente e con tanta moderazione. C'è, dunque, nella sua lettera molto da renderla importante.

Che cosa le manca, sicchè rimarrà solo come curiosità non come un lavoro d'arte? Le manca quel *rilievo* della forma, che la imprigiona e le dà de' caratteri tali da farla rimanere impressa nella mente del lettore. È scritta un po' *currenti calamo*: allo stesso modo l'autore scrisse alcuni articoli nel *Conciliatore*, notevole fra gli altri uno in cui attribuiva alle signore romantiche milanesi molti spropositi sul romanticismo, scritto con certo spirito. E gli articoli e la lettera si possono ricercare da chi voglia fare un buono studio di Berchet, ma a' posteri non ne passerà nulla.

Domanderete: Berchet ha scritto poesie romantiche? Sì; mentre combatteva nel *Conciliatore*, volle aggiungere alla dottrina gli esempi. Quando Grossi lavorava all' *Ildegonda*,

egli compose il *Cavaliere Bruno*, novella in ottava rima che non compì, sentendo forse non averne la forza, — i *Visconti*, e infine la più importante, quella che più si avvicina al nuovo genere al quale si volse dopo, il *Castello di Monforte*, in cui troviamo il primo esempio di quei decasillabi che adoperò con tanto splendore nei *Profughi di Parga*. La forma romantica c'è, gli argomenti son presi da leggende e tradizioni, la forma è mescolata o, come egli dice, epico-lirica; ci sono tutte le novità. Ma codeste poesie sono come quel suo cavaliere che all'improvviso vide mutarsi la testa in teschio, il corpo in scheletro. C'è lo scheletro della forma romantica, manca ancora l'ispirazione e il movimento che dovrebbe coprirlo di carne, dargli colore e farne cosa viva. Ancora è imitazione di pure forme, fatta a tentoni, nè vi si sente l'*io*, il poeta.

Un uomo che la natura ha creato artista davvero, non ha bisogno di essere spinto dalle passioni a produrre. Manzoni, per esempio, innanzi a Carmagnola, innanzi a Renzo e Lucia, si scalda; quelle carni diventano il suo mondo, non vede niente fuori di esse ed ei le tratta come cosa sua. Diverso è l'artista d'occasione, l'artista *du quart d'heure*, il quale, per essere artista, ha bisogno di sentire le punture della passione.

Tal'è Berchet. La materia sinora non lo interessa abbastanza, è morta. E se fosse rimasto a Milano, come Manzoni e Grossi, probabilmente avrebbe fatto prima la traduzione delle romanze spagnuole e di scrittori inglesi, francesi e tedeschi, ma in lui non si sarebbe rivelato l'artista.

Invece, quando dovè abbandonare Milano e gittare così ogni ritegno, e sentì i dolori della solitudine, della miseria, e il caldo amore di patria, quando tutti questi affetti operarono nel suo animo; allora potè mandar fuori canti immortali. Poi si riposò, quasi stanco, e ridiventò il Berchet romantico, con le romanze spagnuole. Dobbiamo dunque esaminare l'esule, in cui, accanto al cittadino sdegnoso, vedremo sorgere il grande poeta.

LEZIONE IX.

Giovanni Berchet.

(*Continuazione*)

Passaggio del Berchet da letterato a poeta — Gli esercizii letterarii — Digressione intorno all' *Eleonora* del Bürger — Il Berchet esule — *I Profughi di Parga* — Tracce di scuola — La nuova poesia.

Abbiamo lasciato Berchet ancora a Milano, prima imitatore di Parini e di Foscolo, poi battagliero romantico che scrive nel *Conciliatore,* detta la *lettera di Grisostomo*, canta leggende come il *Sire di Monforte*, il *Cavaliere Bruno*, *Abore e Signilda* ed altre, cavate dal medio-evo.

Ora, siamo al passaggio ad una terza forma poetica, — quando Silvio Pellico e Maroncelli pigliavano la via dello Spielberg, ed egli, quella dell' esilio —; fermiamoci un poco, ed esaminiamo questo passaggio.

Sotto governi non liberi, quando la nazione è ancora in istato di decadenza o di mezza coscienza, anche i più forti ingegni sentono la fatalità della situazione, e ve ne accorgete dagli argomenti che scelgono e dalla forma, più ironica che indegnata, che accompagna lo sviluppo dei loro argomenti. Ricordate que' due versi di Alfieri, che caratterizzano sì bene Michelangiolo, il quale, neppur lui, si potè sottrarre alle influenze che lo circondavano:

> **Michelangiol, da' rei tempi costretto,**
> **Eroi dipinse, a cui fu campo il letto,**

dipinse i Medici voluttuosi.

Dalla differenza degli argomenti potete conoscere le vicende della storia di un popolo. Chi succede a Dante? Chi succede ad Ariosto? L'Accademia della Crusca, uomini come il Salviati che disputano sull'origine della lingua italiana e sul come s'ha da scrivere italiano, — questioni secondarie occupano gli ozi degli spiriti.

L'uomo non può vivere sempre in un certo ozio, ha passioni, e quando non è dato ad esse lo sbocco naturale, si volge alla parte più ignobile e più grossolana della vita.

Quando un uomo non ha grandi pensieri che alimentino il suo cervello, la sua volontà va a cadere tra le donne, nelle cantine, presso le tavole da giuoco. Ne' nostri piccoli paesi, dove domina quest'ozio, ciò a cui badano i nostri galantuomini oziosi sono appunto il vino, le donne, le carte. Salendo più su nella società, quando i così detti letterati non hanno argomenti alti da scegliere, scrivono delle pulci e di altre picciolezze, e vi mettono tutta la passione come se si trattasse di questione di vita o di morte: ciò caratterizza un popolo nel quale la parola non è libera.

Milano, al tempo di cui trattiamo, era già in un periodo di risorgimento; la coscienza italiana si formava; ma era ancora un periodo di compressione. Quali argomenti sceglie lo stesso Manzoni, e Grossi, e Cantù? Si rifugiano nel medio evo, nel campo storico al quale danno tanta importanza, e sotto nome di forma popolare, scelgono una forma misurata, in cui tutto è determinato, con certi *se* e certi *ma*; niente è detto in modo assoluto, ogni cosa entra nell'altra; e quindi il sentimento che accompagna la forma, è l'ironia. Berchet ha, in modo stupendo, ritratto questo stato:

.... Che giova? Siam nati a servir!

L'ironia è la coscienza di essere obbligati a rimanere in quelle condizioni. Anche in Manzoni trovate quella specie d'ironia: per esempio, quando vi parla de' soldati che scorazzavano pel paese e toglievano l'onore alle fanciulle, il poeta sorride e dice: il mondo è stato sempre così.

Ed il nostro Berchet, prima classico, poi romantico, che argomenti sceglie? Per che si appassiona? Scava leggende tedesche, ricorda tradizioni del medio evo, i *Visconti*, il *sire di Monforte*, si appassiona per questioni puramente letterarie, come quelle dell'unità di tempo e di luogo, de' caratteri delle romanze e delle ballate, de' metri poetici e simili. Anche quando esamina l'*Eleonora* ed il *Cacciatore feroce* di Bürger, si occupa appunto di questioni secondarie. L'*Eleonora* è soggetto morale, o soggetto storico? piacerà in Italia? con quale metro tradurla? E non solo vi si appassiona lui e ne parla col linguaggio degli uomini compressi, con l'ironia; ma i contemporanei, a queste che oggi paiono freddure, annettevano tanta importanza, che vi scandalizzerei dicendovi i mezzi iniqui ai quali ricorsero le due parti, — classici e romantici, — e le insidie, e le accuse, le calunnie, le delazioni al governo per abbattere gli avversari.

Codesta *Eleonora* di Bürger di cui tanto si disputò allora, che ha in sè d'importante e di nuovo? Berchet, che ne parla così a lungo, nella celebre lettera di Grisostomo, ha veduto veramente ciò che vi è di vivo, ciò che poteva con ragione opporre ai classici? Oppure non ha veduto se non quelle freddure su cui il romanticismo si poggiava per la sua guerra futile al classicismo? Guardando così le cose, potete vedere quanto era ristretto l'orizzonte di Berchet allorchè stava a Milano con Manzoni, con Grossi, con Cantù, con Tommaseo, con Pellico, con Torti.

Se si fosse messo dal punto di vista al quale accenno, comprendete che cosa poteva dire a' classici, e come avrebbe impedito al Monti di rispondergli. Poteva dire: — Poco importa che l'*Eleonora* sia leggenda tedesca e di secoli passati, e rappresenti il fantastico di tempi creduli riprodotti da Bürger. Queste sono accidentalità nella poesia. — Molti dei poeti tedeschi che hanno rappresentato siffatte leggende sono morti, e Bürger stesso è rimasto nel second'ordine, quantunque Berchet lo metta accanto a Schiller ed a Goethe.

Avrebbe potuto aggiungere: — c'è nella *Eleonora* una

di quelle idee poetiche che rendono immortali un poeta, quando ad esse sa trovare la forma adeguata? — Che cosa è infatti la leggenda di Bürger? — Ma è la Francesca da Rimini, trasportata dall' inferno sulla terra, è l' amore spinto sino all' infinito, sino a farsi un Dio dell' innamorato, o, come dice altrove Berchet stesso, sino a farsene un idolo, sino alla negazione di Dio, sino a trovare tutto nell' oggetto del proprio amore. Ed ecco una di quelle idee poetiche che rendono eternamente giovani Giulietta e Romeo, Francesca e Paolo, e se alla sua idea il poeta avesse trovato forma adeguata, avrebbe dato eterna freschezza al viso di Eleonora.

Gli amanti sogliono dire: — Sarò sempre con te, in vita e in morte, non ci divideremo mai. — Che è tutto ciò? Oggi sono frasi: ma Eleonora è la frase diventata realtà. Sempre con te in vita e in morte! Eleonora, trasportata nel turbine della corsa vertiginosa, va a sprofondare in una fossa e rimane eternamente abbracciata con l' innamorato. — Volevi pace col morto, ed avrai pace col morto! — Francesca da Rimini anch' ella non si può dividere da Paolo:

Questi che mai da me non fia diviso;

e nell' inferno corre e corre sempre con Paolo, con lui eternamente infelice. — L' Eleonora è la stessa situazione trasportata in terra, è l' amante che si ribella a Dio perchè perde l' amato, e dice alla madre che non avrà più pace senza lui, e con l' ombra di lui va a cadere nella fossa. Già vedete in questa poesia un' idea grande ed altamente poetica.

E Berchet poteva ancora dire: l' importanza di questa poesia non è nell' idea stessa la quale ha riscontro in Dante, in Shakespeare, in Byron; ma è la forma nuova che metto innanzi a voi, avvezzi alla forma lisciata e pulita di Monti. È la forma diretta ed immediata, senza descrizioni, senza movimenti rettorici, senza altro calore da quello che viene di dentro dalla cosa stessa. Sono tutte proposizioni principali che corrono rapidamente l' una appresso all' altra; è la vita

concentrata nel punto che vi sta innanzi, senza ornamenti, senza fiori: è la forma moderna, la stessa forma grande di Dante e di Shakespeare.

Credete che l'autore cominci con una falsa esaltazione rettorica, dicendo: — Chi è quella giovane innamorata tutta pensosa? Chi son quelli che accorrono da ogni parte? Perchè quella giovane, ad un tratto, si gitta per terra?—Tutto ciò è falso, è rettorico, proprio de' nostri poeti classici. Bürger comincia direttamente e subito vi mette in mezzo all'azione. Ed ecco come:

« Sul far del mattino Eleonora sbalzò agitata da sogni affannosi: « Sei tu infedele, o Guglielmo, o sei morto? E fino a quando indugerai? »

Così sin dal principio e nel modo più semplice vi trovate nella situazione. Quando la fanciulla si accorse che Guglielmo era morto, « si stracciò la nera chioma, e furibonda si buttò sul terreno ». Son tutte proposizioni principali e senza sviluppo. Qui comincia intanto un dialogo stupendo:

« Accorse precipitosa la madre: — O Dio di misericordia! Che hai, che t'avvenne, figlia mia cara? — E se la serrò fra le braccia.

« — O madre, madre! È perduto, è morto. Or vada in rovina il mondo, e tutto vada in rovina! Non ha misericordia Iddio. Ahi me misera! misera! »

Il motivo delle parole della madre è questo: — tu dei fare il volere di Dio. Ed il motivo delle parole della figlia è:— Dio non può dar vita ai morti, non ha misericordia.—Sono due pensieri popolari, comuni, niente ricercati. Nel popolo trovate sovente la vecchiarella che si scandalizza quando la figliuola bestemmia, e la figliuola forsennata che si ostina a bestemmiare. La fine è:

« Senza di lui nè sulla terra nè fuori della terra posso aver pace io, mai ». Fra il principio e questa fine, è sempre lo stesso il pensiero della madre, sempre lo stesso quello della figlia; ma è sviluppato con un *crescendo* affannoso, nella prima, e disperato nella seconda. Eleonora esclama:

« Non è più, non è più; egli è perduto per sempre. » Così fanno specialmente le donne: nella piena della passione un solo pensiero si ripete più volte. È un ritornello, con ripetizioni di frasi, cui sempre si aggiunge una frase nuova con una nuova idea. Così: — « Spegniti, luce mia, spegniti in perpetuo. Muori, muori sepolta nella notte e nell'orrore! Senza di lui nè sulla terra nè fuori della terra posso aver pace io mai ». Sono due motivi simili che si vanno sviluppando gradatamente.

Quando la giovane ebbe pronunziate le ultime parole, « si percosse il seno, si storse le mani, fino al tramonto del sole, fino all'apparire delle stelle auree per la volta del cielo. » La parola è finita, comincia l'azione; il fatto non è che quella parola realizzata.

« Quand'ecco trap trap trap, un calpestio al di fuori come di zampa di destriero; e strepitante nell'armadura smontare agli scalini del verone un cavaliere. E tin tin tin, ecco sfrenarsi pian piano la campanella dell'uscio; e da traverso l'uscio venire queste distinte parole: — Su, su! Apri, o mia cara, apri. Dormi tu, amor mio, o sei desta? Che intenzioni sono ancora le tue verso di me? Piangi, o sei lieta? » — In apparenza è il cavaliere che torna, ma è l'ombra sua. Notate con che rapidità, con che movimento si va sempre innanzi da un punto all'altro, senza stagnazione, mercè quella forma diretta, senza frasche che sieno di distrazione.

Comincia la corsa. L'amante dice: — ti condurrò meco: « vieni, succingiti, spicca un salto, e gittati in groppa al mio morello. Ben cento miglia mi restano a correr teco quest'oggi per arrivare al letto nuziale. — O cielo! e tu vorresti in questo sol giorno trasportarmi per cento miglia fino al letto nuziale? Odi come romba tuttavia la campana: le undici sono già battute. — Gira, gira lo sguardo. Vedi, fa un bel chiaro di luna. Noi e i morti cavalchiamo in furia. Oggi, sì, quest'oggi, scommetto che ti porto nel letto nuziale. — E dov'è, dimmi, dov'è la cameretta? E dove, e che letticciuolo nuziale è il tuo? — Lontano, lontano di qui.... in

mezzo al silenzio... alla frescura.... angusto... Sei assi... e due assicelle.... — V'ha spazio per me? — Per te e per me. Vieni, succingiti, spicca un salto e gittati in groppa ».

Sentite già tutto il freddo che viene dall'equivoco terribile: le sei assi con le due assicelle sono la bara. E la corsa com'è descritta? L'autore vi consacra otto o dieci strofe. Uno scrittore classico descriverebbe il chiaro di luna, le stelle, i luoghi per cui passano i due amanti, e farebbe una descrizione magnifica, cioè una cosa tutta convenzionale. Qui è un motivo solo: sono certe frasi che tornano sempre accompagnate da una nuova, la quale indica il progredire della corsa, l'andar sempre innanzi. Qual'è il motivo?

« Arri, arri, arri! salta, salta, salta; e l'aria sibilava rotta dal gran galoppare. Sbuffavano cavallo e cavaliere; e sparpagliavansi intorno sabbia e scintille ».

Poche linee: la sabbia che salta in aria con le scintille, l'aria rotta con violenza, ecco il motivo che trovate riprodotto ad ogni nuova fase della corsa, come un ritornello. Come si fa ora a particolareggiare questa corsa? Avete spesso notato che, fuggendo velocemente, pare che non vi moviate voi, ma quanto vi circonda. L'autore rappresenta questo fenomeno variando i luoghi per cui fa passare i due amanti.

« A destra e a sinistra deh! come fuggivano loro innanzi allo sguardo e pascoli e lande e paese! Come sotto la pesta rintronavano i ponti! — E tu hai paura, o mia cara? Vedi bel chiaro di luna! Arri! Arri! I morti cavalcano in furia. E tu, mia cara, hai paura de' morti? — Ah no! ma lasciali in pace i morti ». Questo è un altro ritornello che si ripresenta ad ogni accidente della corsa. A mezzanotte, secondo le antiche leggende compariscono le larve: il cavaliere le chiama, « e obbedienti alla chiamata quelle correvano veloci, arri, arri, arri! lì, lì nelle peste del moresco. E va e va e va; salta, salta, salta; e l'aria sibilava rotta dal gran galoppare. Sbuffavano cavallo e cavaliere; e sparpagliavansi intorno sabbia e scintille.

« Deh come fuggivano a destra, come a sinistra fuggivano e montagne e piante e siepi! Come fuggivano a sinistra, a destra, e ville e città e borghi!

« — E tu hai paura, o mia cara? Vedi bel chiaro di luna! Arri, arri, arri! I morti cavalcano in furia. E tu, mia cara, hai paura dei morti? ».

Più in là incontrano le ombre de' condannati a morte, e non fuggono più alberi e ville, ma cielo e stelle. « Ogni cosa che la luna illuminava d'intorno, deh come ratto fuggiva alla lontana! Come fuggivano e cieli e stelle al di sopra di lui. » E sempre il ritornello: hai tu paura dei morti?

Ecco ciò che si può chiamare la forma di questa poesia.

È forma bella, perfetta? Se dovessi dirvi le mie impressioni, noterei che c'è qualche cosa di manierato e di affettato: si vede una forma congegnata *a priori* in tutti quei motivi e ritornelli troppo frequenti: qui è la linea che separa i poeti di second'ordine da Goethe, per esempio, il quale rappresenta molte leggende tedesche con severa e divina semplicità. Qui c'è alcunchè d'*industria*, sì che non possiamo accettar tutto come naturale. Ma alla forma compassata de' classici, Berchet poteva opporre i lineamenti generali di questa, che sono i lineamenti d'una letteratura nuova, la quale oggi attende ancora in Italia chi si faccia a riprodurla.

Veniamo ora al Berchet che lascia Milano e prende la via dell'esilio. Finora ha rovistato leggende tedesche, ha cavato i suoi soggetti dal medio-evo, ha discusso di forme romantiche, si è perfezionato nei metri, ha composto romanze e ballate: tutti esercizii letterari, nei quali non è ancora niente che si mova e viva. Esule, entra nel suo petto un uomo nuovo: — l'amore della patria, l'odio per lo straniero, il pungolo dell'esilio, il dolore della miseria, e poi uscire dallo stato di compressione di Milano, essere libero ed avere il piacere di dire ciò che si vuole; — sotto queste nuove impressioni, Berchet compone i *Profughi di Parga*.

C'è qui un uomo nuovo, e che cosa è quest'uomo nuovo?

Credete che uno il quale abbia quarant'anni, quanti ne aveva allora Berchet, prima tutto Parini e Foscolo e Monti, poi tutto leggende romantiche, si possa spogliare ad un tratto de' caratteri acquistati? E, quantunque abbia in sè un mondo morale diverso, non debba ritenere traccia alcuna dell'uomo che se ne va? Uomini nuovi che spuntino come funghi, non ce ne sono. Anche in questa poesia, in cui rappresenta sè stesso, lo vedete incalzato dalle forme anteriori, vedete le orme non ancora svanite di ciò ch'egli era stato prima. Come il geologo nelle nuove formazioni trova vestigi delle formazioni antecedenti, meno perfette, — così nell'ordine morale, quando un uomo entra in situazione nuova dalla quale è prodotta una trasformazione compiuta, non sen vanno tutte o ad un tratto le reliquie del suo stato primitivo. Gettate gli occhi sui *Profughi di Parga*, e subito trovate vestigi del classico imitatore di Parini e Foscolo e Monti, i vestigi del romantico traduttore e imitatore di Bürger e delle romanze e delle ballate, dei nuovi generi letterari a' quali si dava allora tanta importanza.

Che è infatti il principio dei *Profughi*? Ricordate con quanta semplicità comincia Bürger. L'autore poteva dire: l'esule, disperato, sta per gettarsi nel mare. Invece si presentano reminiscenze classiche, le stesse reminiscenze che si affollavano innanzi alla mente di Manzoni, il quale anch'egli dapprima fu classico. Ricordate la divina poesia:

S'ode a destra uno squillo di tromba,
A sinistra risponde uno squillo.....

Quando i due campi s'incontrano, il poeta finge ignoranza e stupore, che non ha, e domanda:

Chi son essi? Alle belle contrade
Qual ne venne straniero a far guerra?
Qual' è quei che ha giurato la terra
Dove nacque far salva o morir?

Berchet sapeva di chi parlava, eppure comincia chiedendo:

> **Chi è quel greco che guarda e sospira,**
> **Là seduto nel basso del lido?**
> **Par che fissi rimpetto a Corcira**
> **Qualche terra lontana nel mar. —**
> **Chi è la donna che mette uno strido**
> **In vederlo una rocca additar?**

Nè si contenta di questa strofa, ma in parecchie altre continua ad interrogare allo stesso modo. Quali sono i difetti di questa forma rettorica? Dapprima, c'è esaltazione fittizia, supponendo ignorato ciò che veramente si conosce; — poi c'è sostituzione di sentimento artificiale al sentimento profondo di tutta la poesia, perchè qui il lettore non sa chi sia l'esule, nè di che si tratti, nè chi sia la donna innamorata. Immaginate che, andando a Capodimonte, vediate un uomo che voglia gittarsi giù dal ponte della Sanità, ed uno che lo trattenga: vi appressate e chiedete freddamente: — cos'è stato? di che si tratta? — perchè il vostro interesse è superficiale. Così qui è un sentimento superficiale ed estraneo al vero interesse poetico: non ci è la forma diretta, la quale vuole si entri subito in materia, senza fiori e descrizioni.

Un inglese salva l'esule: la donna narra all'inglese l'eccidio di Parga, e intanto l'autore vi fa una descrizione dell'alba:

> **Nunziatrice dell'alba già spira**
> **Una brezza leggiera leggiera,**
> **Che agli aranci dell'ampia Corcira**
> **Le fragranze più pure involò.**

Ancora reminiscenze classiche. Credete che, mentre stiamo attendendo l'incontro dell'esule con l'inglese, cioè la crisi, possiamo leggere con pazienza tre o quattro strofe sull'aurora e sul sole, descrizione alla maniera dei classici, che serve a distrarci ed a toglierci dal vivo della situazione?

E quando la greca narra i mali della patria, credete che parli come Eleonora, da donna, esponendo le sue impressioni femminili ed il dolore, non tanto di aver perduto la patria — perchè non è obbligata ad essere patriota, — ma de' fratelli e de' parenti morti? Per esempio, ella dice:

No, per Dio, non si serva al tiranno.

Una voce femminile non pronunzia di queste parole, per le quali ci vuole l'uomo e il patriota. Così fatti ornamenti tolgono interesse al racconto.

Quando infine il greco e l'inglese stanno insieme, sono rapidi e concitati come chiede il soggetto? No, sono come due oratori alla tribuna, e l'uno sviluppa le sue ragioni, e l'altro gliele ricaccia in gola. — Questo racconto è troppo lungo perchè ci sia la forma diretta e popolare come voleva Berchet. Il classicismo insegue ancora il poeta mentre egli si volge ad un'altra forma.

E sentite ancora il romantico in questa poesia, lo scrittore del *Conciliatore*, l'autore della lettera di Grisostomo, colui che stava sempre in mezzo alle questioni dei classici e dei romantici: lo sentite specialmente nella forma che sceglie. Annette molta importanza a quella che chiama forma epico-lirica, combattendo i classici ch'erano o soltanto epici o soltanto lirici. E ad essi oppone anche la varietà dei metri.

Che cosa è la poesia epico-lirica per Berchet? Certo, avete veduto qualche *vaudeville*, come li chiamano i francesi. Prima si racconta, poi, ne' momenti di passione, i personaggi si avvicinano agli spettatori ed intuonano una canzonetta. Berchet ha veduto così la forma epico-lirica: prima narra e descrive, poi canta, in piccoli versi, in decasillabi fulminanti invece di vedere in essa la fusione delle due forme, invece di considerarla come una cosa sola. È ancora la scuola romantica e popolare che si presenta com'era allora in voga, e come continuava ad avere influenza su lui.

E qual'è il mondo morale de' *Profughi di Parga*? Ci

sono gli stessi sentimenti dominanti nella scuola romantica, — la rassegnazione, la preghiera, la fratellanza degli uomini, il perdono delle offese, tutte le virtù cristiane di cui un' immagine così splendida è nei *Promessi Sposi*, quelle virtù che furono foggiate a tipi ed a statue nelle *Ermergarde* e nelle *Bici*, più tardi nelle *Lucie* e nelle *Angiolemarie*. Qualche cosa di quel perdono agli offensori, qualche cosa di troppo morbido e gentile nella donna e nell' inglese, vi rivela la presenza di un certo spirito romantico, vi dice che Berchet non ha interamente scossa la polvere da' suoi sandali, non è proprio fuori della situazione precedente.

Pure, sentite che questa è poesia nuova, che ci è altro spirito, altre idee, altra forma. L'autore non è più l' imitatore che scrive il *Sire di Monforte*. C' è qui un'anima che brucia, che ha bisogno di esprimere i suoi sentimenti in forme nuove anche in mezzo alle reminiscenze, con colori nuovi anche fra i colori classici e romantici. Per dirla in breve, è una forma vecchia dominata da un uomo nuovo e da una nuova poesia.

Qual' è la nuova idea che mostra il gran salto fatto dal poeta passando dalla scuola liberale alla scuola democratica, dalla scuola della rassegnazione e dell' ironia a quella dell' indignazione, da una scuola che vuole il limite ad un' altra che cerca l' infinito, quando esso abbia per base un sentimento vero? *Il Profugo di Parga* è Giovanni Berchet, è l'amore di patria spinto sino all' infinito, tanto che la patria diventa idolo ed esclude ogni altra passione. Ed è una patria di cui si parla non nell' ebbrezza del possesso, ma nell'angoscia della perdita, nel desiderio di riaverla, nel dolore d' esserne esiliato, e nel dolore anche più angoscioso, prodotto dalla compassione altrui, spesso dalla compassione degli stessi oppressori.

Tutti sapete il soggetto de' *Profughi*. Parga è venduta dagl' inglesi ad Ali Pascià: i Pargalioti emigrano in massa a Corfù. Colà uno di essi il quale aveva con sè una greca, disperato, si getta nel mare, ed è salvato da un inglese. Le

profferte di quest'ultimo, egli le respinge sdegnoso. *I Profughi* si compendiano nell'ultima scena; il resto è semplice preparazione.

C' è qualche cosa che, in astratto, pare gigantesca, ed anche ingiusta. Eppure, sentite ch' è cosa viva, perchè ei scrive, pensa e sente così. L' inglese dice all'esule, dopo averlo salvato: non sei misero tu solo, è anche misero chi appartiene ad una patria infamata. E poi:

Per l' ingiuria che entrambi ha percosso,
Or tu m' odi, o fratel di dolore!
Io nè il suol de' tuoi padri a te posso,
Nè la bella ridar libertà;
Ma se in te non prevale il rancore,
Se preghiera fraterna è gradita,
Dal fratello ricevi un' aita,
Che men grami i tuoi giorni farà.

È forse linguaggio di uno che insulta? L' inglese vuole pigliarsi spasso del greco ed umiliarlo?

Noi che guardiamo le cose in modo pacato, sentiamo che l' inglese mette tutta la sua delicatezza e cordialità in quest' offerta. Se la facesse ad un uomo che non fosse infelice, che non avesse bisogno, starebbe bene, perchè ciò che si offre col cuore, si accetta col cuore. Ma ad un uomo caduto nel bisogno, che tutti sanno ridotto a stentare la vita, l' offerta anche più delicata non può riuscire gradita. C' è nella situazione qualche cosa che vela la verità e muove subito al rifiuto come se si trattasse di umiliarti e di disprezzarti, e di crederti capace di tendere la mano. E tenderla poi a lui, a chi ha venduto la tua patria!

Guardando la poesia in astratto, dal punto di vista della giustizia e della verità, pare che l'esule oltrepassi ogni limite, e siamo disposti a pensare come la greca, la quale volea indurlo ad accettare. Ma l' autore, infiammato dalle sue rimembranze, si trasporta in altro campo e vi presenta

un uomo pieno di passione, sì che sentite tutta la realtà di queste parole:

Tienti i doni, e li serba nei guai
Che la colpa al tuo popol matura;
Là, nel dì del dolor, troverai
Chi vigliacco ti chiegga pietà.
Ma v'è un duolo, ma v'è una sciagura
Che fa altero qual uom ne sia côlto:
E il son io; — nè chi tutto mi ha tolto
Quest'orgoglio rapirmi potrà.

Quante volte, oppressi dalla tirannide, leggevamo questa strofa, ci sentivamo percossi da un non so che per cui ci sentivamo sollevare, e dicevamo: ecco un monumento della dignità umana! Quando un uomo, credendosi umiliato, fa della sventura il suo orgoglio e si pone al di sopra di chi lo compiange, — è in lui del dantesco. E c'è del vero, c'è un forte sentimento il quale non poteva esprimersi se non in quel modo epico e sublime. Qui è la parte viva della poesia, quel che la rende in certo modo originale.

Passerò ora a spiegarvi come da quel sentimento nascano le forme che de' *Profughi* fanno la prefazione delle altre liriche patriottiche di Berchet.

LEZIONE X.

Giovanni Berchet.

(*Continuazione*)

I personaggi dei *Profughi* — L'esule, Arrigo, la donna greca — Il racconto dell'eccidio di Parga — Analisi del decasillabo del Berchet — Lo stile e la lingua — Carattere delle altre poesie del Berchet — Situazioni evanescenti — L'ottonario.

Abbiam veduto, nell'*Esule di Parga*, reminiscenze classiche e romantiche. Guardando a quella varietà di metri e di generi, a quel miscuglio di epico e di lirico, già si scorge una forma nuova, romanza o ballata. Chi si ferma alle descrizioni, alle tirate, alla soverchia abbondanza di dialoghi vuoti di azione, vi troverà reminiscenze classiche, reminiscenze di Monti e di Foscolo: ma chi poi profonda lo sguardo nei sentimenti che danno vita alla poesia, si accorgerà di avere innanzi nuovo contenuto in forma nuova.

Ci trovate, come protagonisti, l'esule ed Arrigo. Non sono due persone; in essi la personalità è appena abbozzata. Sono due sentimenti, che con vivacità potevano essere appresi da chi aveva abbandonato da poco la patria sua, lasciandosi dietro tutta una rivoluzione e tutta una reazione, il 21. Da una parte, è il dolore della patria perduta che mena al suicidio, è l'indignazione della patria venduta che fa alzare un

grido di vendetta, trasforma il dolore in furore, e, col pensiero delle ire che *compier si denno*, richiama il suicida alla vita:

> **Veggo or l'ire che compier si denno**
> **E più franco rivivo al dolor.**

Dall'altra parte, è la contraddizione di amare la propria patria e di sentirla disonorata. Questi due sentimenti formano come una scena attraverso la quale, per una tela assai trasparente, si scorge l'Italia di quei tempi, l'Italia perduta e l'Italia venduta. E bisogna vedere ora con che finezza di analisi vengon fuori poeticamente questi due sentimenti, un contro l'altro armato, poichè Arrigo salva la vita all'esule, e l'esule trafigge il cuore di Arrigo, di ferita che durerà quanto la vita.

Pare che Arrigo riempia tutta la scena e ne sia lui il protagonista, — lui che fa il generoso, ha navi al suo comando, è circondato di domestici, viaggia per l'Europa a diporto, è felice. L'altro che attenta ai propri giorni e pasce le greggi altrui, sembra quasi un servo della gleba rispetto ad Arrigo. Ma ciò che fa impressione agli uomini non volgari, non è quell'apparenza; noi sentiamo interesse per una povera contadina, poniamo Lucia, e guardiamo con disprezzo gli uomini più potenti quando il loro cuore è volgare.

Se volete sentire la differenza fra i due, senza ricorrere ad analisi, basta guardarli. Lì è il ricco dalla faccia annoiata: sentite che il tarlo del tedio lo consuma. L'altro, arando terra non sua, ha la faccia serena. Già dall'aspetto traspare la differenza di posizione morale.

Arrigo ha ricevuto un colpo che gli ha troncato la vita: sentirsi inglese, portare un nome pronunziato già con tanto orgoglio, ed ora esser condannato a sentirsi dire:

> **Che t'importa, vilissimo inglese,**
> **Se un ramingo di Parga morì.**

Ora una voce fiera gli grida:

> **Rammentando qual sono e qual fui,**
> **I miei figli, per Dio! fremeranno;**
> **Ma non mai vergognati diranno:**
> **— Ei dall'Anglo il suo frusto accattò.**

D'ora innanzi, dovunque ei vada, per monti e per piani, ne' campi e ne' villaggi, quella voce lo perseguiterà, e per straziarlo gli dirà: tu sei inglese!

> **Sente l'Anglia colpata d'oltraggi,**
> **Maledetta da nuovo livor.**

Eppure, egli desta interesse. Prima, avreste sentito invidia per le sue ricchezze, oggi lo compiangete, perchè ciò che nobilita è appunto che egli si sente infelice di avere quella patria: e questo fa sì che noi lo separiamo dalla folla e vediamo in lui un'anima non comune.

Ma se costui lo separiamo appena dalla folla, chi riempie la scena? Qual'è la statua che vi domina? È appunto colui che ara la terra, e mena alla pastura armenti non suoi. Non già ch'egli non senta l'abbiettezza della sua condizione; se così fosse, sarebbe un idiota. Sente, ricorda di essere stato un guerriero onorato e potente. Quella mano incallita nel trattar la spada, la mano su cui il callo splende come gemma perchè ricorda tante imprese gloriose, ora stringe l'aratro. Queste memorie si contrappongono all'abbiezione presente, abbiezione volontaria, la quale gli dice sempre: tu non sei vile; perchè non hai voluto stringere la mano di chi ha oppresso la tua patria. È tutto un complesso di sentimenti elevati che ingrandisce l'esule, benchè tenga in mano la vanga; gli dà proporzioni gigantesche come quelle, per esempio, di Farinata, — e questi sentimenti l'autore ha saputo condensarli in una strofa che appresi quand' ·o fanciullo e non potei più dimenticare:

> **Qui starò, nella terra straniera:**
> **E la destra onorata, su cui**
> **Splende il callo dell'elsa guerriera,**
> **Ai servigi più umili offrirò.**

Rammentando qual sono e qual fui,
I miei figli, per Dio! fremeranno;
Ma non mai vergognati diranno:
— Ei dall'Anglo il suo frusto accattò.

In bocca ad un attore abile nella rappresentazione, queste ultime parole sarebbero accompagnate da un sorriso complesso di soddisfazione propria e di disprezzo per l'Anglo.

Vedete dunque l'esaltazione patriottica di Berchet, fin dai primi momenti, in quali alte regioni lo ha sollevato: regioni superiori dove si può arrivare solo con l'immaginazione, e rispetto alle quali ci sentiamo piccini, sentiamo quasi mancarci il fiato come accade a chi si leva troppo in aria. Nelle nature veramente artistiche, l'istinto poetico fa sì che quando lo scrittore rasenta l'eroismo e una grandezza troppo eccezionale, senta pure il bisogno di far risonare in quell'atmosfera delle corde più dolci e più soavi che, a poco a poco, ci riconducano al nostro ambiente naturale e ci faccian sentire la vita come la sentiamo ordinariamente. Un esempio ve lo porge Dante nel conte Ugolino: in mezzo a quei sentimenti extraumani, quanta dolcezza, quanta grazia gitta quel bambino che dice:

.... Padre mio, chè non mi aiuti?

E gli altri:

. . . Tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia!

Siffatti piccoli episodi di creature innocenti, che non comprendono ancora, sono pieni di soavità, la quale scema quel che di troppo aspro è nel quadro, ci toglie a quell'atmosfera e ci riconcilia con la vita. Un altro gran creatore di *mostri* poetici — mostri, non nel senso del brutto, ma nel senso del gigantesco, — è lord Byron. E sapete che egli è pure il creatore delle Medore e delle Ade; nel mezzo della tempesta, fa splendere due occhi neri, che leniscono ciò che è troppo crudo ed esagerato, nel *Caino*, per esempio, nel

Corsaro. E ricordate quella soave e gentile Ofelia, che versa tanta grazia nella solitudine di Amleto.

Berchet ha messo qui una donna, la greca, ch' è cosa nuova nella poesia italiana. Ella ci riconduce, dalla situazione troppo tesa, alla vita abituale. Avevamo le donne fiere di Alfieri e monotone e linguacciute; — avevamo le donne rassegnate e supplichevoli di Manzoni e di Grossi. Ella non ha nulla a fare nè con le une nè con le altre: è sè stessa, è un individuo poetico. Donna, non ha idee di patria come il marito, anzi quelle idee le maledice, le vorrebbe allontanare per placare il marito. — Non destarlo, — ella dice ad Arrigo, — lascialo dormire tranquillo:

Ah! sien placidi i sonni, e dal ciglio
Si trasfonda la calma nel cuore:
Nè il funestin vaganti pensier
Che gli parlin di patria, d' esiglio,
Che gli parlin d' oltraggio stranier.

Ella non è patriota nel senso politico, come l' esule. Per lei la patria è un complesso di quelle cose che possono interessare un' anima femminile: il tiglio romito

Che di Parga incorona l' altura,

il ruscello, la casa paterna, il bambino, la madre. Queste immagini, questi sentimenti possono commuoverla. L' odio profondo del marito, il furore, la disperazione, ella li comprende, ma non li sente, e rimane estranea ad essi. L' inglese che gli salva lo sposo, non è per lei l' *anglo abborrito*, anzi gli dice: — tu sei pietoso, e un giorno mi sarà caro pensare a te:

Un rifugio fia dolce al cor mio
Rammentar chi m' ha salvo il marito.

E quando questi si desta, ella pensa: *chi sa?* e vorrebbe che stendesse la mano al suo salvatore.

È una creatura gentile, tutta grazie, strettamente femminile, che rompe ciò che di troppo esagerato è nella situazione. Ed è un personaggio, un carattere? Formata di pasta più dolce di quella del marito, sente per organo di lui: come nei fratelli siamesi, tutte le vibrazioni del suo cuore vengono dalle vibrazioni del cuore del suo compagno: a lui non si può contrapporre e creare una posizione drammatica. Quando il marito parla, ella tace: ne sposa le passioni perchè lo deve rispettare: ma quando egli è sopito, quando non è là, riprende possesso di sè, effonde tutta la sua natura femminile, — l'incanto della narrazione dell'eccidio di Parga ch'ella fa all'inglese.

Spesso la logica uccide la poesia: logicamente parlando, quando il fine della poesia è rappresentare l'indignazione per la patria venduta, quando in ciò converge tutta questa composizione, che dovrebbe essere il racconto della caduta di Parga? Invece di particolari, dovrebbe contenere le promesse degl'inglesi, il loro perfido accordo col nemico di Parga, il mercimonio della infelice città. Tutto il fuoco poetico dovrebbe qui concentrarsi. — E se invece della greca quel racconto lo facesse un uomo di Parga o il marito, il discorso di lui sarebbe pieno di ruggiti: egli perderebbe la calma, spingerebbe la passione sino al furore, e la poesia diventerebbe, se così potessi dire, un *uragano*.

Ma no; è una donna che parla. Ha sentito dire, dal marito, di Parga venduta; ma rimane estranea alle questioni politiche e racconta quanto ha veduto, tutto ciò che colpisce l'immaginazione femminile. Corre rapida su cose le quali avrebbero fermata l'attenzione d'un uomo. E invece, dove si arresta e mette fuori le sue impressioni? Proprio all'ultimo giorno, il giorno che per le donne dovette essere il più eloquente. Il rumore delle battaglie non giungeva fino al loro focolare domestico. Ma abbandonare le ossa de' padri, lasciare la patria, disporsi tutti in lunga fila per la partenza, montare sulla nave, e non vedere più il lido dove si è nati, — ecco le immagini cui la donna volge la sua

attenzione, dando loro rilievo co' suoi sentimenti. Una vera gemma è quindi l'eccidio di Parga così narrato, — situazione straziante, ma piena di delicatezze e di soavità. Ella non fa ragionamenti, non descrizioni; è tutta cose, tutta particolari, particolari che l'hanno impressionata, come quando dice della vergine che gitta la chioma nel fuoco dove son consumate le ultime reliquie dei padri; della madre che maledice il suo letto fecondo mentre copre di baci i figli; di quell'altra che si toglie dal seno il lattante e

> Con istrano delirio di affetto
> Si calava al ruscello vicino;
> Vi bagnava per l'ultima volta
> Nelle patrie fontane il bambino;

di quelli che pigliano un ramo, un cespuglio, una zolla per portar seco una memoria della patria; — e come quando nella sua immaginazione si contrappongono rapidamente il mare tranquillo e la folla piangente:

> . . . . la queta marea
> Si coverse di lunghi ululati.

È tutto un complesso di circostanze, di quelle che più possono imprimersi in un essere gentile, accompagnate da sentimenti che solo una donna può avere. È, lo ripeto, una gemma splendente in mezzo a cielo buio e ad atmosfera tempestosa.

Non è di poca importanza vedere che sorta di metri sono usciti da questo contenuto tutto nuovo e così profondamente sentito. Sono vecchi metri italiani, e paiono giovani, formati apposta, sgorgati freschi proprio allora dalla immaginazione dell'artista. L'Italia non aveva letto ancora, — anche dopo quelli di Manzoni, — decasillabi come li troviamo nei *Profughi di Parga*. Sono forme vecchissime rinfrescate, perchè questo movimento, questa melodia traducono qualcosa di vivo e di vero ch'è al di dentro.

Il decasillabo è il verso italiano più bello, e perciò più

difficile. I versi nostri facilmente scendono alla prosa, e perciò basta soltanto mutare l'accento. Spesso, anche parlando, formiamo endecasillabi, settenari, ottonari ecc. Un solo verso mantiene la sua melodia ed è il decasillabo, perchè non è tale da potersi appoggiare sopra una sillaba sola come il

Canto l'armi pietose e il capitano,

il quale si ferma sulla sesta e pare prosa. Il decasillabo ha tre accenti, e li ha ad eguale distanza in guisa da formare quasi un rullo di tamburo. Sembrano tre trisillabi congiunti insieme, che vanno a finire in una sillaba sola. Vedete dunque quanta melodia contenga e com'è difficile dissimularla. Quegli accenti egualmente lontani e accavallati producono la concitazione, danno rapidità al movimento.

Potete raccontare un fatto in modo che tutte le circostanze esigano il movimento rapido del decasillabo? No, certo; voi sareste obbligati a tradurre qualcosa di normale e di placido, come la *queta marea*, in un metro impetuoso e poetico per eccellenza. Ecco la ragione per cui il decasillabo è tanto difficile, ed è così raro in Italia, tanto che si può dire Berchet abbia proprio creato un metro nuovo.

Il decasillabo, l'ho detto, non potete dissimularlo, e quando volete, *hic labor, hic opus*. Se un poeta vi si mette a lavorare a freddo, produce cosa artificiale: ma quando ciò ch'egli dice erompe da una vera esaltazione, senza pensarci, trova il modo di dissimularlo.

Guizza il fuoco: — la schiera animosa
De' mariti il difende: e appressarse
La vanguardia dell'empio non osa.
Guizza il fuoco: divampa; — son arse
Le reliquie de' padri; — ed il vento
Già ne fura le ceneri sparse.

Sono versi maravigliosi. Il decasillabo vi scomparisce, perchè spezzato in più sensi distinti, perchè non è il

S'ode a destra uno squillo di tromba,

tutto a un pezzo; ma risulta composto di due o tre movimenti staccati, quasi di due o tre versi, anzichè essere un verso solo il quale precipiti rapidamente alla fine, com'è la natura del decasillabo. Quando la donna dice gentilmente:

. . . . son arse
Le reliquie de' padri: ...

c'è una posa nel sentimento stesso, quasi dicesse: arse quelle ossa, tutto è finito; ed alla fermata interna corrisponde il fermarsi del verso. Pare anzi che « le reliquie de' padri » sia un settenario, unendosi, quel che segue, all'altro verso.

Altrove dice:

. . . e la queta marea
Si coverse di lungi ululati
Sì che il dì del naufragio parea.

Il *parea* rimane staccato, e il verso sembra si limiti alle parole *sì che il dì del naufragio*, e sia un settenario.

Altra difficoltà del decasillabo si presenta quando deve esser fatto in modo da permetterci di *accentuare* le idee. Se tutte le idee fossero di egual valore, eguali potrebbero essere i versi.

Ricordate per esempio:

S'ode a destra uno squillo di tromba,
A sinistra risponde uno squillo;
D'ambo i lati calpesto rimbomba
Da cavalli e da fanti il terren.

C'è qui una frase che spicchi? No, l'impressione viene da tutto l'insieme che esprime un movimento rapido. Ma spesso fra idee varie dovete accentuarne una, sì che faccia stacco e vi dia essa l'impressione. Nel decasillabo questo stacco è difficile ad ottenere. Il Berchet ci riesce in modo maraviglioso, specialmente col mettere alla fine del verso

una parola lunga, un quadrisillabo, costringendo la voce a fermarsi su di esso. Nel seguente:

I miei figli, per Dio! fremeranno,

la voce si ferma tutta sul *fremeranno*, anzi voi dovete cangiarla se volete leggere con espressione: il *fremeranno* è tutto. Anche in quelli già citati:

..... e la queta marea
Si coverse di lunghi ululati,

l'ultima parola, *lunghi ululati*, dà immagine del pianto dei fuggenti; è un aggettivo solo che, invece di lunghe descrizioni, esprime il contrasto delle due idee, la placidezza del mare, la concitazione delle turbe.

Ho voluto mostrarvi un po' queste che si dicono finezze ed artificii, — e non è vero, perchè son cose che noi troviamo e distinguiamo dopo che il poeta ha scritto, egli non ci pensa nel caldo della creazione. John Stuart Mill, il grande economista, si dilettava di poesia e di musica, ma da economista, col cervello. Una volta computava quanto carbon fossile rimane ancora sulla terra, per predire quanto dureranno le locomotive. Così un giorno, stando ad udir musica, rimaneva distratto. Domandato, rispose: Penso che le note musicali sono in numero determinato e vo calcolando il numero delle combinazioni melodiche per cui può passare una nota musicale. — La musica dunque, secondo lui, finirebbe quando si fossero esaurite tutte le combinazioni, perchè allora sarebbe ridotta alle reminiscenze. E non pensava che, siccome ogni individuo è una combinazione nuova, una cosa a sè ed infinita al tempo stesso, così non c'è combinazione la quale somigli ad un'altra, perchè essa non nasce dalla nota, è figlia del sentimento e dell'impressione, che sono sempre cosa nuova.

Non c'è dolore simile ad altro dolore o, in generale, non c'è sentimento simile ad altro sentimento, non impressione

simile ad altra impressione. Non vi arrestate perciò agli artificii tecnici, oltre cui è la creazione, la quale inconsciamente produce ciò che chiamiamo artificio.

Anche lo stile, la forma dei *Profughi di Parga* è cosa nuova. Non è lo stile di Manzoni e di Leopardi, benchè questi due sieno perfetti, ed esso imperfetto, ed attenda ancora l'artista che gli dia l'ultima mano. È come il linguaggio nostro, ordinario, immediato, traduzione subitanea di quel ch'è dentro. Sarebbe cosa insipida, volgare, insopportabile, se il poeta scrivesse a freddo; ma qui, dove tutto esce da una vera ispirazione, da un cuore veramente commosso, ciò che possiam quasi chiamare polvere è attirato e confuso nell'onda melodica, frammischiata di frasi nuove come: *tripudio del pensiero, un' altra dal petto si toglieva il lattante,* e

Si *calava* al ruscello vicino,
Vi bagnava per l'ultima volta
Nelle patrie fontane il bambino,

e *figlio di terra esecrata*, e m'*ispiri ribrezzo invincibile.* Erano frasi scomunicate per i poeti, e Berchet le ha fatto valere. Quel che ha fatto Victor Hugo in Francia con la dismisura e l'esagerazione propria di lui, in Italia l'ha fatto Berchet senza saperlo, eccetto, qualche volta, quando vuol essere un po' classico.

Una donna che parla in mezzo alla strada ma concitata, piena di animazione e cantando, ecco l'immagine della poesia di Berchet; e qui scorgete ciò che di vivo e di nuovo annunziano i *Profughi di Parga.*

Mi sono fermato a questa poesia per darvi un'idea adeguata di Berchet; ma non potrei esaminare le altre ad una ad una: intanto vi ho posto il filo che potrà guidarvi nello studio delle rimanenti, di cui mi limiterò a presentarvi i lineamenti generali. Non ce n'è nessuna che non sappiate a memoria, e da questo appare ch'egli non è un poeta transitorio, ma una stazione perenne nella storia della poesia italiana.

Innanzi a tutto guardate alle apparenze. Chi è Berchet? Mi potreste rispondere: un uomo tutto furore, tutto ira, tutto vendetta, un patriota nell'ultima esaltazione della disperazione. Eppure questa è la superficie. Gli italiani — eccetto Leopardi nel suo cerchio particolare — non hanno ancora una poesia così profonda da non essere semplice concitazione nervosa e di fantasia, e che parta dal' cuore. Gli italiani parlano spesso in atto di sfida, e poi, se bene considerate, si sono sfogati gridando. Tutta l'esaltazione che avete trovata in Berchet, non ha nulla a fare col suo cuore. Una volta attuato il programma nazionale, l'odio pei tedeschi è svanito: siamo rimasti amici di una nazione, che, per certi rispetti, ci precorre nella via della civiltà.

Che cosa è, in fondo, Berchet? Se avesse avuto in sè qualcosa di profondo come l'odio di cui parla sempre, non si sarebbe esaurita tanto presto l'onda impetuosa che lo mena a poetare. Dopo sei o sette poesie, egli si tace. È una natura d'uomo amabile, malinconico, chiuso in se come una vergine, con poche espansioni. Tali sono le corde ancora salde nelle sue liriche: — tutto il resto è sparito. Il *Rimorso*, quella donna che una volta, in mezzo a certe condizioni politiche, produceva tanta impressione, è svanita. E la poesia più geniale, quella in cui scorgete come i germi del contenuto poetico che poi si sviluppò in lui, è il *Trovatore*: — il Trovatore che riempie di gioia il castello col suo liuto, ed ha l'anima infocata dagli occhi neri della castellana, ed è bandito dal suo signore. Qual'è l'ultima espressione di questa poesia?

Scese, varcò le porte, —.
Stette, — guardolle ancor; —
E gli scoppiava il cor
Come per morte.

Venne alla selva bruna:
Quivi erra il Trovator,
Fuggendo ogni chiaror
Fuorchè la luna.

La guancia sua sì bella
Più non somiglia un fior;
La voce del cantor
Non è più quella.

Ecco il genere di Berchet, quell'indefinito della grazia, di un dolore malinconico, chiuso, che non si spande, e fa sì che le sue persone poetiche non diventino mai drammatiche, appunto perchè non hanno forza di espansione, e rimangono liriche, germi, *caratteri muti*, come dicono i tedeschi.

E la *Clarina* che è?

S'ode un suono di dolor!

Qui è tutta lei; non parla punto; è il poeta che ne indovina gli affetti e ne fa la storia. E qual'è la fine di questa romanza, così concitata in bocca all'autore?

È Clarina co' suoi *rêves*, malinconicamente assisa sotto i pioppi della Dora.

Qui Gismondo il dì fatale
Scansò l'ira de' tiranni,
Di qui mosse: e il tristo vale
Qui Clarina a lui gemè;
E qui a piangier vien gli affanni
Dell'amante che perdè.
Più fermezza di consiglio,
Ahi, non ha la dolorosa!
Fra le angosce dell'esiglio,
Lungi langue il suo pensier;
Va perduto senza posa
Dietro i passi del guerrier.

Che cosa pensa? Di che si duole? Non lo dice: finisce in una forma tranquilla, piena di malinconia.

E guardate quel viaggiatore che col tripudio del pensiero si prepara a vedere l'Italia, e ad un tratto si ode dire:

. . . . . Maledetto
Chi s'accosta senza piangere
Alla terra del dolor!

Quest'altra romanza, così piena d'imprecazioni, come finisce?

Ai bei soli, ai bei vigneti,
Contristati dalle lagrime
Che i tiranni fan versar,
Ei preferse i tetri abeti,
Le sue nebbie, ed i perpetui
Aquiloni del suo mar.

Sempre forma tranquilla. Giulia, la madre che nel giorno della leva aspetta la sorte del figlio, in mezzo ad una folla spensierata e semplicemente curiosa:

Non bassa mai 'l volto, nol chiude nel velo,
Non parla, non piange, non guarda che in cielo,
Non scerne, non cura chi intorno le sta.

E quando viene quel colpo di fulmine che ella si attendeva meno, quando sente pronunziare il nome del figlio, sotto quale forma è annunziato codesto che pure basterebbe ad atterrare una donna?

L'han detto: — è suo figlio; — doman vergognato
Al cenno insolente, d'estranio soldato,
Con l'aquila in fronte, vedrallo partir.

È quello il momento dell'espansione, ma appunto allora l'anima si restringe come quella dell'esule:

Fur l'ultime lagrime
Che il miser versò;
Poi cupo nell'anima
Il duol rinserrò.

Sono tutti caratteri chiusi, e quando Berchet ha voluto toccare un po' l'effusione lirica, dare una parola alle sue creature, è caduto nell'artificioso e nel mediocre. L'italiana che ha sposato il tedesco, presentata con quel ritornello di non buona movenza

Vile! un manto d'infamia hai tessuto
L'hai voluto, sul dosso ti sta, etc.,

è un carattere rettorico.

Quale conseguenza poetica nasce da questa natura di genio malinconico e fantastico? Berchet ha fuggito il corrotto genere italiano che si chiama *canzone*, cioè ragionamenti e sentimenti acuti intessuti insieme, ad imitazione del Petrarca. Ha tentato di accostarsi ai canti popolari, i quali non sono ragionamenti, ma situazioni semplici della vita rappresentata dalla fantasia del popolo, — il pescatore che va a cercare la bella, la ragazza che aspetta l'amante, un'altra ch'è sollecitata da un frustino, come dicono a Firenze, ecc. Egli ha voluto creare i canti popolari patriottici, incorniciandovi piccole situazioni, come lo straniero venuto a visitare l'Italia e fermato dal romito, Clarina sotto i pioppi, Giulia nel giorno della leva, Matilde sgomentata dal sogno di aver sposato un tedesco.

Queste situazioni diventano drammatiche? No, appena spuntate si scolorano, come rosa che non abbia acqua sufficiente a farle schiudere le foglie. Le chiamerei *evanescenti*, per indicare i sentimenti che il poeta ritrae e che finiscono in forma condensata e ripiegata in sè, la quale dice tanto perchè racchiude il pensiero che travaglia al di dentro, il sentimento che rode il cuore come tarlo: sono situazioni che si annunziano drammatiche e si trasformano in liriche. In esse è tutto il 21, senza simboli e ragionamenti, o giochi d'immaginazione e frasche come in Rossetti. Qui il 21 vien fuori a poco a poco, legato ad un nome, per esempio Clarina, a un incidente, ad un fatto particolare. Non scene drammatiche, ma, se posso dire così, piccoli quadri che si gittano innanzi da se, appariscono momentaneamente, senza il contorno e il finito. Tal'è il giuramento degl'italiani intorno alla bandiera tricolore:

Tutti unisca una bandiera,
Fu la voce delle squadre,
D'ogni pio fu la preghiera,
D'ogni savio fu il voler;
D'ogni sposa, d'ogni madre
Fu de' palpiti il primier.

È una strofa che non sarà mai dimenticata, ed è appunto un piccolo quadro il quale rappresenta una situazione determinata. Quel palpito, quell'entusiasmo volete vederlo?

Una patria avevi in pria
Che tu a me donassi il cor;
Rompi a lei le sue catene,
Poi t'inebbria dell'amor.—

E che lingua è questa? Pare lingua da strada, — tutto l'incanto è nella melodia, di cui può darvi saggio quella strofa che mostra l'Italia tradita ed oppressa e che dice tutto:

Non è lieta, ma pensosa;
Non v'è plauso, ma silenzio;
Non v'è pace, ma terror.
Come il mar su cui si posa,
Sono immensi i guai d'Italia,
Inesausto è il suo dolor.

E l'altra:

Da quest'Alpi infino a Scilla
La sua legge è il brando barbaro
Che i suoi regoli invocar.
Da quest'Alpi infino a Scilla
È delitto amar la patria,
È una colpa il sospirar.

Anche qui vedete piccole situazioni che vi mettono innanzi tutto un mondo di sentimenti.

E quanta potenza d'immagini! Abituati a vedere la nostra bandiera, oggi la guardate con indifferenza, senza ricordare ch'è stata bagnata da tanto sangue ed ha ispirato tanto entusiasmo. I tre versi:

Il *verde*, la speme tant'anni pasciuta,
Il *rosso*, la gioia di averla compiuta,
Il *bianco*, la fede fraterna d'amor.

con che palpiti erano mormorati sotto voce, quando pareva un sogno veder sventolare la bandiera tricolore! Altrove, in un'immagine che diventa l'incubo di Matilde, è scolpito lo straniero:

Ha bianco il vestito,
Ha il mirto al cimiero,
I fianchi gli fasciano
Il giallo ed il nero,
Colori esecrabili
A un italo cor.

A siffatto modo tutto il mondo del 21, che poi si legò con quello del 48, vi viene innanzi in poche e brevi poesie. E vi si presenta anche, come ho accennato, con mezzi nuovi, o, meglio, vecchissimi; ma ringiovaniti mercè nuove combinazioni melodiche, quelle a cui non pensava Stuart Mill.

Dopo avervi detto del decasillabo, dovrei parlarvi dell'ottonario di Berchet, ch'è un capolavoro, perchè l'ottonario è verso più prosaico. Egli lo trasforma, con le combinazioni nuove della strofa; ci trovate quasi una domanda e poi la risposta. Così nel *Romito del Cenisio:*

Libertà volle, ma stolta!
Credè ai prenci; e osò commettere
Ai lor giuri il suo voler;

è la prima parte della strofa, che continua:

I suoi prenci l'han travolta,
L'han ricinta di perfidie,
L'han venduta allo stranier.

Così ancora:

Va discendi, e le bandiere
Cerca ai prodi; cerca i lauri
Che all'Italia il pensier diè.

Ed ecco la risposta:

Son disciolte le sue schiere,
È compresso il labbro a' savii,
Stretto in ferro ai giusti il piè.

Son tutte movenze nuove. Talvolta una combinazione improvvisa ti agghiaccia:

Va, ti bea dei soli suoi;
Godi l'aure, spira vivide
Le fragranze dei suoi fior;
Ma, che pro dei gaudi tuoi?
Non avrai con chi dividerli;
Il sospetto ha chiusi i cuor.

Gli ultimi due versi, che sopraggiungono improvvisi sull'onda melodica antecedente, costituiscono nuova melodia.

Codesti sono i caratteri delle poesie di Berchet, fra cui la più perfetta è il *Romito*, la meno perfetta il *Rimorso*. Si dice che il tempo è galantuomo; ma è anche briccone. A poco a poco rende ottusi ed abituali i sentimenti, e ciò che prima faceva grande impressione, come il sole, come la bandiera tricolore, diventa cosa comune. Berchet subito tacque. Più tardi, dopo alcuni anni di silenzio, commosso dagli avvenimenti del 30, diè fuori l'*Inno*. Perdè la fede negl'italiani. Nelle *Fantasie* vedete la velleità di trovare *sè stesso*, la velleità di poter scuotere ancora gl'italiani: e poi viene l'ultimo canto, il canto del cigno, canto meraviglioso. È una nuova epoca, è una nuova poesia che merita studio speciale.

LEZIONE XI.

Giovanni Berchet.

(*Fine*).

Le *Fantasie* — Condizioni nelle quali furono concepite — Trasformazione del contenuto patriottico — Le visioni — Situazione psicologica — L'Italia della Lega Lombarda e l'Italia del tempo del Berchet — Esposizione delle *Fantasie* — La forma — Giudizio complessivo sul Berchet.

C'è stato un intervallo un po' lungo da che promisi di parlarvi delle *Fantasie*, e voglio credere che tutti abbiate sentito il bisogno di rileggerle, per non obbligarmi ad entrare in particolari troppo minuti, e perchè ciascuno sia in grado di comprendere quello che dirò. Questa si chiama serietà di studi. Ricordo che, quando a Zurigo volli fare un corso sul Petrarca, trenta o quaranta signore comprarono il *Canzoniere*; ed un giorno prima volevano sapere di che avrei trattato, per leggere quelle poesie di cui mi sarei occupato. Ed aggiungo che questa serietà di studio ne' discepoli, dà maggiore serietà al maestro, obbligandolo a studiare anche lui con maggiore attenzione.

Per tornare a noi, vi ho mostrato Berchet quale poeta militante, che scrive in mezzo agli avvenimenti, con memorie fresche e pungenti, con isperanze ancora verdi. Mescolato tra i combattenti, avvolto da un fuoco di fila, per dir così, il suo fucile è la penna, e la sua penna è più potente di qualunque fucile. Per due o tre anni scrive canti patriottici, i canti del 21. È l'Italia del 21 che gli sta innanzi

con i suoi minimi particolari, anche con quelli che il tempo divora rapidamente. Lo vedete con a fronte il soldato tedesco dal cimiero adorno di mirto; gl' italiani che giurano combattere per la libertà; la giovinetta paurosa di diventare sposa del tedesco; la madre palpitante pel suo figliuolo esposto al rischio di diventare sgherro degli oppressori; il romito sdegnato contro il viaggiatore che si appressa esultante al suolo d' Italia, bagnato di lacrime e di sangue. Tutti questi ed altri molti sono episodi del 21.

Passano anni ed anni, dall' Italia non parte più suono alcuno che annunzi possibilità di riscossa. Il poeta vaga in terra d' esilio, contrae nuove abitudini, aspirazioni ad altri fini, comincia quella che dissi l'opera del tempo. Le *Fantasie*, infatti, sono scritte nel 1829, un bel pezzo dopo le prime liriche patriottiche. S' è detto che il tempo è distruttore. Sì, col tempo si può giungere a cancellare tutta una pagina della propria vita, si riesce ad incamminarsi per altre vie, in vista di altri orizzonti, si giunge a spegnere l'antico *sè*. Sì, tutto ciò s' è veduto e si vede; ma, prima che cominci quest' opera di distruzione, nelle nature deboli specialmente, c' è un periodo lento di trasformazione. Il soldato, il poeta militante si trasforma a poco a poco, stando in paesi stranieri, volgendo la mente a scopo nuovo; e quel complesso d' idee e di sentimenti, materia delle poesie scritte in mezzo all' azione, non si cancella, si trasforma; e se il poeta ha tuttora la forza di produrre, tutto quel materiale anteriore, benchè la base sia mutata, si ripresenta insieme col nuovo *me* sorto a poco a poco. Non vi maravigliate, dunque, se dopo sette anni il poeta torna romantico e si mette a tradurre ed a raccogliere canti popolari. E quando, messosi per altro sentiero, non vede più in Italia nulla che alimenti le sue speranze, non vi maravigliate se, in un momento di calore e d' ispirazione, ripiglia la penna e vi presenta lo stesso fondo d' idee e di affetti; ve lo presenta trasformato in modo da produrre poesia nuova.

Questo periodo di trasformazione vuol essere analizzato,

perchè vi dà la chiave di tutt' i mutamenti cui va soggetto un poeta, anche il Leopardi, per esempio. Se guardate un poeta attraverso vari anni della sua esistenza, trovate alcunchè di comune; ma, se badate bene, le sue poesie vi mostrano una più o meno lenta evoluzione. Per darvene una idea, vi dirò che la più terribile trasformatrice è la morte. Supponete la perdita d' una persona amata; — il vostro pensiero corre subito a Laura, a Beatrice, a tutte quelle creature poetiche che la morte ha suggellate col marchio indelebile della giovinezza. E studiate un po' che cosa avviene allora, psicologicamente. Dapprima, quando siete sotto il dolore della perdita, vi sta innanzi quella realtà con tutt' i particolari che più tardi dimenticherete; ed essi standovi presenti, sciolgono quel che il dolore ha di condensato al di dentro, e promuovono le lagrime. A lagrimare spinge, per esempio, il ricordo dell' ultima volta che vedeste l' amata persona, o del primo incontro, o degli applausi di cui fu festeggiata, e simili. Sono particolari storici i quali per sè non valgono niente e in quelle condizioni di animo sono tutto. Ed allora, in momenti siffatti, potreste profanare quella sacra realtà per farne qualcosa d'artistico? Potreste lavorarvi su con tranquillità e serenità?

Non ne avreste l' ardire. Ponete mente alla lirica di Dante, e vedete quanto differisca profondamente dalla *Divina Commedia.* Sì, dapprima c' è innanzi a lui una creatura reale:

> Tanto gentile e tanto onesta pare
> La donna mia quand' ella altrui saluta...

E poi che egli perde la sua donna, sentite là entro la trafittura della perdita che penetra nella fantasia del poeta e ne cava suoni di dolore. Rammentate quei versi:

> ... Morte, assai dolce ti tegno:
> Tu dèi omai essèr cosa gentile,
> Poi che tu sei nella mia donna stata.

Questa specie di poesia ha, dunque, per fondamento una

realtà che vi s' impone con tutt' i suoi particolari. Chi vuol comprendere le liriche del 21, metta Berchet nelle condizioni di allora.

Il tempo, come si dice, lenisce i più grandi dolori, ed il tempo trasforma quella realtà circondata di tanti accidenti, in qualcosa che parla alla fantasia. La stessa immagine della persona perduta vi apparisce oramai in qualche segno; — la stessa Beatrice talvolta si ripresenta al poeta in un sorriso. Quel ch' è di fisso nella realtà, comincia a scomparire, e la donna amata, lentamente, diventa un' ombra, un fantasma che si confonde con le altre ombre e gli altri fantasmi della vita; e se per voi era un ideale, era, poniamo, ispiratore di un amore che vi nobilitava, ora si confonde con altri ideali. In questi casi, chi non ha la forza di sopravvivere al suo ideale è dannato a perire; ma chi l' ha codesta forza, a poco a poco riacquista la libertà dello spirito. Quindi al sentimento succede l' immaginazione, ed allora, solo allora, potete lavorare su quella creatura, farne quasi il vostro faro luminoso, l' ideale di tutta la vostra vita.

Ora capite che cosa sia la Beatrice, su cui tanto hanno chiacchierato i comentatori, vedendo in lei chi la teologia, chi la filosofia e chi altro ancora. Ella è la donna amata prima, trasformata poi dall' immaginazione quando ne ha la forza, e confusa co' nuovi ideali del poeta i quali non hanno persona, e sono teologia e filosofia, ed a' quali egli dà la faccia di Beatrice.

Berchet vi ha dato prima l' Italia del 21, che gli strappa terribili accenti di dolore e di collera, ma che non vien fuori con una faccia particolare; e quando l' ha, quella faccia è piuttosto artifiziale e rettorica. A poco a poco la realtà si spoglia de' suoi particolari storici e si riduce al concetto: — l' Italia oppressa dallo straniero, che si dibatte nelle unghie di lui, è degna di averlo sul collo —

I re che ha sul collo, son quei che mertò,

è l' Italia degenere,

Ripeto, il risultato della trasformazione è, innanzi a tutto, questo: — che la realtà concreta, particolareggiata, producente certi effetti e certi affetti, impallidisce innanzi al poeta, il quale acquista la libertà della mente; quindi il motivo delle *Fantasie* non è il sentimento uscito dalla realtà, ma la libera immaginazione. Capite perciò il titolo di questi nuovi canti, *Fantasie*. Sapete che nella Scrittura c' è qualcosa di simile: le si chiamavano *visioni*. Che altro sono infatti le visioni dell' uomo di Pathmos, di S. Paolo, di Ezechiello, di Daniele? È l'uomo che caccia da sè la realtà, si esalta, e in fantasia vede l' avvenire. Quando i tempi son pieni di fede, quell' uomo è un profeta, e le visioni non sono roba oziosa, trastullo di cervello malato, ma vera realtà, sì che gli altri ci credono, e tengono per certo che il mondo deve finire fra mille anni e che Daniele ha profetizzato la venuta di Cristo.

La poesia del Medio Evo nasce in mezzo alle visioni. La *Divina Commedia* essa stessa é una grande visione; e quando il poeta vuol rappresentare qualche lato della scienza di quel tempo, lo fa a quel modo, con simboli biblici, quasi con la pretensione di far credere gli altri alle sue visioni.

Dopo, l' Italia ci si presenta con un certo sorriso incredulo sulle labbra, e le visioni diventano pura imitazione, e invano tenta risuscitarle il Varano, perchè i suoi versi non corrispondono nè allo stato della società nè a quello del suo animo. Ed esse sono oggi possibili? Dico sì. Quando mettete in iscena la plebe ancora ingenua, quando volete fare un canto popolare e vi lanciate in mezzo a quella gente che serba intatta la fede natìa, allora la visione è possibile, allora potete rappresentare una madre che veda il suo bambino accanto a Maria, una fanciulla che si veda morta e trasportata in cielo dagli angeli. E potete, perchè quelle forme in tal caso corrispondono ad uno stato della società. Ma la poesia alta, quella che è espressione della più culta parte della società, non le comporta più; per lei sarebbero anacronismo.

Berchet ha il merito di aver ringiovanito questo genere, ma dandogli nuovo indirizzo, e collocandolo sopra la sola base che oggi lo renda possibile. Prende il nome da Dante, autore unico nel genere: ricordate il verso:

Allor si mosse l' alta fantasia.

E che sono queste *Fantasie*? Certe volte, la *Fantasia* è degli uomini malinconici, concentrati, muti, che si separano dalla realtà e stanno continuamente astratti, rapiti, e si creano un mondo di fantasmi. Là è la stoffa de' grandi poeti, il fondo da cui si sollevano i grandi *rêveurs*. È il *Traum* de' tedeschi, il *rêve* dei francesi, una disposizione a fantasticare, specialmente in coloro che non hanno fibra molto forte, non sono molto espensivi, vivono di sè e con sè. A questo genere appartiene una bella poesia di Goethe, nella quale parla di sè stesso, quand' era ragazzo e sognava di essere cavaliere errante. E chi di voi non ha avuto o non ha di questi momenti? Quante volte io pure, fantasticando, ho combattuto battaglie immaginarie, rimanendo, s' intende, sempre vincitore. Siffatto fenomeno, quando vi s' imbatte il genio, diventa vera poesia. In Italia ce n' è poche, anzi alcuni credono che lo spirito italiano non le comporti. Dicono: con questo bel cielo, con questa bella natura, con una vita espansiva, vita di piazze e di caffè, l' Italia può avere poesie alte e rumorose, poesie patriottiche e bacchiche, non poesie di raccoglimento e semplici. Eppure ricordo molti accenni di questo genere in Dante, moltissimi in Petrarca, — il primo e più grande *rêveur* —, ne vedremo anche in Leopardi; sicchè codesta opinione non è interamente vera.

Nella poesia italiana più dei *rêves* dominano i sogni. Sogni simbolici trovate in Dante, sogni trovate in Petrarca, un sogno è nella poesia di Manzoni per la morte di Imbonati, un sogno è nel *Primo amore* di Leopardi. Ma anche questo genere è rimasto estraneo alla vera e grande poesia italiana: non ha prodotto niente di eminente, e che rappresenti pro-

prio il succedersi de' fatti come avviene in sogno. Chi direbbe, per esempio, che il sogno di Manzoni sia un sogno? In che si distingue dalla realtà? Dove sono quelle transizioni, quel vagare di fantasmi in fantasmi proprio del sogno? Sicchè bisogna conchiudere che de' due generi da' quali nasce la *Fantasia*, il sogno ed il *rêve*, non abbiamo ancora tali monumenti poetici da farci riconoscere ivi una parte importante del genio italiano.

E le *Fantasie* di Berchet non sono nè *rêves* nè sogni; sono altra cosa, ed hanno una profonda base reale: sono le visioni trasformate. Per capire questa trasformazione, vediamo come egli le ha concepite.

Avete mai badato a quel momento che il popolo, così efficace quando vuol dire le cose che sente, chiama tra *sonno e veglia*, stato intermedio, il quale « non è nero ancora e il bianco muore », — quando non è ancora veglia ed il sonno finisce? È l'istante che precede l'alba, allorchè l'anima, sazia di sonno, si dispone a svegliarsi, ed i fantasmi pigliano forme precise, come se li avessimo innanzi a noi stando desti. Si narra che Rousseau teneva la penna presso al letto, perchè i più bei pensieri gli venivano in quel punto, e, svegliatosi, afferrava la penna e scriveva; egli diceva che quelle idee non gli si sarebbero più affacciate. È allora l'entusiasmo incosciente della creazione. Voi ricordereste la sostanza di ciò che vi passa per la mente in siffatta situazione, ma non trovereste più quelle immagini, quelle forme.

Questo è il momento in cui si presenta l'esule, — cioè Berchet: egli non dorme, è sopito:

> Era sopito l'esule,
> Era la notte oscura.

È l'alba; — sta mezzo dormendo e mezzo sveglio, e gli si affacciano i sentimenti, i discorsi della giornata tradotti in fantasmi.

Questa è la base psicologica delle *Fantasie*. E quali sono

i sentimenti, i pensieri della giornata che prendono forma plastica quando, come dice Dante, la mente

Alle sue vision quasi è divina?

quando la mente indovina quasi ciò che deve accadere? Da una parte è il dolore che punge l'esule, poichè il tempo passa ma non passa l'esilio, e finchè l'esilio dura, gli rimane accanto la patria. Potete, direi, decomporvi, trasformarvi nell'immaginazione, dare al vostro pensiero altro indirizzo, ma rimane sempre in voi, come tarlo, una memoria, — la patria. Dopo tante speranze e tanto entusiasmo, non parte più voce alcuna dall'Italia, e in quella Milano così bella, così animata, con tanta espansione di vita nelle cospirazioni e ne' tumulti, tutto è silenzio. Che cosa era infatti l'Italia a quel tempo? Lasciamo stare alcuni individui che ancora potevano occuparsene; ma era l'Italia ricaduta nello stato normale dopo un moto vivace, l'Italia delle ballerine, della musica, delle danze, del vino, come Berchet la dipinge in una delle sue più belle poesie, quando fa parlare un ebbro. Egli aveva il sentimento di ciò che fu detto la *corruttela italiana*: sentiva che la sua nazione era incapace a far niente da sè.

Quando non c'è una forza nuova che dia nuovo indirizzo alla vita, si torna sempre alla gioventù. Così qui ricomparisce il giovane, il romantico, l'amico del Medio Evo, il romantico che del Medio Evo si serviva come Cola di Rienzo si servì delle glorie di Roma antica. In quei tempi remoti c'era un'Italia tanto differente dall'Italia presente, forte, unita nella Lega Lombarda, che costrinse l'imperatore a vergognosa fuga; e c'erano le due forze, che pe' romantici andavano sempre unite, religione e patria, papa e carroccio. Bisognerebbe fare la storia di que' patrioti perchè ne rimaneste scossi, perchè poteste vedere quanto dolore dovevano sentire pensando che un'Italia così fatta non la potevano ancora ottenere.

Questi erano i pensieri ed i sentimenti che ancora vivevano nel cuore di Berchet; ed in un momento d' ispirazione, gli viene l' idea di rappresentare, sotto forma di *Fantasie*, due Italie: quella della lega Lombarda, quale la dipingeva D' Azeglio nei suoi quadri, quale la rappresentava il Tosti nella sua storia, quale la vagheggiavano Guerrazzi e D'Azeglio per cavarne romanzi; — e poi, di fronte alla prima, come innanzi a uno specchio, l' Italia del suo tempo; — per dirle: mira quali furono i tuoi maggiori e vergognati.

Sono cinque fantasie, cinque quadri, dove i pensieri, i sentimenti di disperazione, d' ira, d' indignazione, poeticamente pigliano faccia fantastica, diventano obbiettivi, si fanno storia; come avviene quando l'uomo non pensa, non sente, ma vede quel che ha pensato e sentito. La Lega Lombarda offre quasi tre atti del dramma, — il giuramento, Legnano, la pace di Costanza. In mezzo a questi ricordi sorge qualche motivo di dolore che ci conduce subito a dire: Oh se l'Italia di oggi fosse così! E quando questi movimenti contrari pigliano corpo, perchè diventati potenti, la rappresentazione dell' Italia antica s' interrompe e succede la visione dell'Italia qual'era mentre il poeta scriveva, in altri due quadri.

La forma con cui tutto ciò vien fuori è la *Fantasia*. Ora, quando opera la fantasia, vuol dire che il poeta ha acquistato sufficiente libertà di spirito, tanto da non rimanere dominato dalla realtà. Allora l' uomo entra in contatto con la natura e con l'universo, perchè si sente capace di guardare intorno a sè. Il dolore è egoista, e si chiude in sè stesso; ma quando l' immaginazione si mette in moto, vuol dire che l' uomo ha già la forza di uscire di sè, di fare la natura partecipe ai suoi affetti. Qui, in queste visioni, balza fuori tutto un mondo esteriore che pare non esista nei canti patriottici; — qui vedete Costanza, il campo di battaglia, e monti e pianure, la natura tutta, il teatro, la scena che nei primi canti manca affatto come in Alfieri. E lì in mezzo, un agglomerarsi di fantasmi, e fra essi sorge un protagonista, l'uomo eminente, superiore alla folla, eppure interprete della

folla; il quale parla in una situazione determinata esprimendo il senso ascoso in quella scena e in quei fantasmi. Protagonista è l'esule stesso, che, vegliando o dormendo, fra popoli civili e barbari, su monti coverti di geli, in valli verdeggianti

Sempre ha la patria in cor,

sempre, dove che sia, i suoi fantasmi sono l'Italia.

Fissata così la situazione dell' esule, comincia la *Fantasia*. Dopo breve descrizione della scena, viene il nunzio; e, seguitando, dall' esaltazione si passa all' accasciamento. Che bei tempi quelli! Ed oggi? chi mi comprende in Italia? E viene una seconda *Fantasia*, e con essa un ebbro, rappresentante della moltitudine, dato alle donne, a' canti, alle danze, a' suoni, e che appoggiato sur un candido seno, sente anche noia nell'udire i lamenti degl' italiani, — ei li chiama nenie, — e passa la vita come si passa generalmente da' popoli molli; inutile, ma come a lui è possibile, nel vuoto.

E sorge un altro pensiero. — Eppure, questa Italia fu sì grande una volta! E qui si affacciano alla memoria Legnano e Costanza, e all'ultimo questi nomi improvvisamente se ne vanno, i fantasmi spariscono e resta il poeta, egli solo, egli protagonista in mezzo alla scena, e che tenendo a sè dirimpetto l' Italia contemporanea, si trasforma in satirico e piglia il flagello, oppresso dalle amarezze del disinganno, che fa gittar tante lagrime alla conchiusione.

... quel che vide ei scrisse.
Ma quel che ancor l' ingenuo
Soffre pensando ai sogni,
Sol cui la patria è un idolo
Indovinar lo può.

Questa è la tela. Che v' è in fondo? Ricordate quel che vi dissi: — giudichereste male Berchet se vi formaste l' idea ch' egli fosse pieno di energia, di impeto. Al contrario, le sue ispirazioni temporanee sono determinate da movimenti

speciali. In sostanza, è carattere chiuso, muto, come si rivela nel *Trovatore*, malinconicamente dolce e tenero. Nelle *Fantasie* lo vediamo spoglio anche dell' energia e dell' impeto di soldato combattente, dell'autore de' primi canti: ridivenuto qual' era per natura, malinconico, concentrato e, nella sua concentrazione, diritto e semplice nell' ispirazione.

Vedete, per esempio, l' esule che mai non v' è comparso innanzi, sinora, senza imprecazioni e collera e minacce: qui è rassegnato, e rappresenta uno stato divenuto a lui abituale, un dolore senza speranze:

Sempre ha la patria in cor.

Gli è venuta la forza di analizzare e rappresentare tutte le sue impressioni, e di descrivere ciò che lo circonda:

Per entro i fitti popoli,
Lungo i deserti calli;
Sul monte aspro di gieli,
Nelle inverdite valli;
Entro le nebbie assidue,
Sotto gli azzurri cieli;
Dove che venga, l'Esule
Sempre ha la patria in cor.
Accolto in mezzo i liberi
Al conversar fidente,
Ramingo tra gli schiavi,
Chiuso il pensier prudente;
Infra gl' industri unanimi,
Appo i discordi ignavi;
O fastidito, od invido,
Sempre ha la patria in cor.

È un motivo che vi dice il fatto nudo, senza impressioni il fatto che parla da sè: quel *patria* ripetuto è l'espressione muta di dolce malinconia, propria del poeta. Quando egli si trova in tale stato che non si può chiamare ancora tempestoso, gli spiccian fuori di codeste espressioni nude di colorito, spoglie d' impressioni, come se non sentisse niente; e pure fa sentire tanto, perchè ciò che fa impressione è la

cosa in sè, e se egli volesse ricamarvi sopra farebbe come quel tale che credeva accrescere forza e maestà al detto di Cesare, allungandolo: *Quid times? Caesarem vehis.*

Guardat, per esempio, questi versi:

> **Più sul cener dell' arso abituro**
> **La lombarda scorata non siede.**

È un fatto nudo; ma quanto non vi fa pensare quella lombarda che non ha più la sua casetta e poco stante posava sulle ceneri di essa!

Dante è maestro nel rappresentare questo stato dell' anima, come quando fantastica che alcune donne gli dicano:

> **.... Che fai? non sai novella?**
> **Morta è la donna tua ch' era sì bella.**

Il capolavoro delle *Fantasie* è specialmente l' ultima. Il poeta immagina di essere nelle strade di Milano, dove incontra la madre di Silvio Pellico, vestita a bruno, piangente, che maledice allo Spielberg:

> **Patria!... Spilberga!... vittime!...**
> **Suona il suo gemer tristo.—**
> **Quel che dir voglia, il sanno;**
> **Come ella pianga, han visto:**
> **E niun con lei partecipa**
> **Tanto solenne affanno,**
> **Niun gl' infelici e il carcere**
> **Osa con lei nomar.**

È una di quelle strofe perfette in cui vien fuori appunto la forma di cui vi parlo, dove l' impressione non è nei pensieri, nei colori, negli epiteti; è nella cosa stessa.

In questi casi anche l' accento si trasforma e certe frasi che paiono semplicissime, si pronunziano con voce cupa, la quale annunzia lo stato dell'anima.

Trovandosi la mente del poeta in tali condizioni, ne erompono forme immortali nella loro naturalezza:

> **Libertà mal costume non sposa,**
> **Per sozzure non mette mai piè.**

Ed altrove:

Volenti, possenti, quai Dio ne creò!

E quell' altra:

Maledetto chi usurpa l' altrui,
Chi 'l suo dono si lascia rapir.

Sono tante sentenze affilate che vengon su schiette e forti sol di sè medesime.

Poi, quel non so che di gelato e di condensato si comincia a sciogliere, nasce l' espansione e l'effusione. Sono certi forti sentimenti che ad un tratto mettono l'anima in moto e la fantasia in concitazione: dalle forme mute si passa ad altre forme. Una delle più spiccate, fra queste, corrisponde alle grandi gioie, alle grandi consolazioni. Perchè, se il dolore ci serra le porte della vita e ci conduce a non guardare che in noi, — essendo la fantasia così depressa da non aver occhi per quanto la circonda, — proprio della gioia è farci diventare espansivi. Nel nostro autore ci son due poesie corrispondenti a due di questi momenti, nei quali, contro il solito, diventa fin troppo prolisso e si mette in comunicazione con la natura esterna. Una è meno perfetta; — è la pace di Costanza.

Egli descrive minutamente le grige guglie, la laguna, le case e le finestre coverte di fiori, la moltitudine festante, gli ambasciatori delle città italiane nelle loro prolisse cappe, i quali cantano la vittoria, e narrano la battaglia, la fuga dell' imperatore, lo spavento della consorte che lo aspetta per tre giorni e lo crede perduto. Tutto è irto di descrizioni, perchè l' anima trabocca fuori e quasi si adagia su quanto descrive. — L' altra poesia è più perfetta: è all' ultimo, quando vaniscono tutte le forme e rimane solo il poeta, il quale sogna di tornare in Italia, alla sua cara Milano. Sogna di rivedere que' luoghi che aveva lasciati fuggendo, quelle campagne dove tante volte era andato a caccia, quei

gruppi in mezzo a' quali s' era trovato, e il sole d' Italia, l'alba, la rondine:

Come la vispa rondine,
Tornata ov' ella nacque,
Spazia sul pian, sul fiume,
Scorre a lambir fin l'acque,
Sale, riscende, librasi
Su l' indefesse piume,
Viene a garrir nei portici,
Vola e garrisce in ciel....

e con la rondine, l'ape che s' indugia intorno a un fiore,

Com' ape fa indugevole
Circa un fiorito stel.

Che dire del passaggio divino che segue, quando la gioia del ritorno a poco a poco si muta? Egli guarda nelle campagne, fuori Milano, vede gli agricoltori i quali

Recan le facce stupide
Che il gramo viver tigne;
Scalzi, cenciosi muovono
Sul suol dell' ubertà.

Ma non vi si arresta perchè impaziente di correre a Milano, di essere in mezzo a' cittadini; giunge, ed allora, ricevuta un' impressione terribile, tristamente sclama:

Son questi?...

È il passaggio ad un' altra situazione, che nasce spontaneo e vivo.

Talora la gioia ha la faccia dell' entusiasmo, come se il poeta si trovasse in mezzo a' combattenti, ed allora gli escono decasillabi unici in Italia:

Su! nell' irto, increscioso alemanno,
Su! lombardi, puntate la spada;
Fate vostra la vostra contrada,
Questa bella che il ciel vi sortì.

Siffatti slanci di gioia e d'ispirazione sono rari; domina il profondo disgusto per l'Italia presente, disgusto reso più impetuoso dal paragonarla con l'Italia passata. In questo genere, richiamo la vostra attenzione su due poesie che sono davvero la parte viva delle *Fantasie*; — nel resto si vede qua e là l'imitazione, e nel paragonare il presente col passato d'Italia si spingono in mezzo certi motivi troppo moderni, sì che nasce qualche anacronismo ed un po' di confusione.

C'è dunque un breve brano composto di versetti, come di gente che non abbia forza di allargare il suo pensiero, versetti i quali s'incalzano e pare si divorino, come quegli uomini divorano la loro vita nell'ozio e nell'inutilità. È un metro ringiovanito, indovinato, che rappresenta a perfezione la cosa esterna. Ci è la perfetta obbiettività, la visione spoglia d'impressioni e che pure produce più potente impressione. Vedete l'ebbro in mezzo agli scioperati:

Quale il piè lindo esercita
A danze pellegrine;
Quale allo specchio è intento
A profumarsi il crine;
E qual su molle coltrice
S'adagia: e vinolento
Rattien della fuggevole
Gioia, cantando, il vol.

Tutto quello sdegno che ha prodotto gli altri canti, non esiste qui. È la scena della corruttela italiana rappresentata nudamente, presa dal vero, e che produce la più viva impressione senza che niente vi riveli ciò che pensa o sente il poeta: il quale è nascosto, pare indifferente, narra solo e, narrando, vi empie di orrore per quell'uomo corrotto, che conchiude:

Poggiato a un candido
Sen, non m'assalgono
Nenie per l'italo
Defunto onor.

Ma baci fervidi,
Lepide insidie,
Deliri, aneliti,
E baci ancor.

L' altro brano di cui vi dicevo è alla fine, quando il poeta è solo, quando sono sparite le creature dell' immaginazione. È lui che sogna, è lui che vede, ed allora vengono le trafitture nel suo cuore, prodotte da tutte quelle viste. S' era creata un' Italia così diversa nella sua immaginazione, avea lasciato una Milano così diversa! Allora la rappresentazione esterna è accompagnata da epiteti e riflessioni e paragoni che danno rilievo a quelle immagini, e non esprimono più uno stato indeterminato di malinconia, ma il soffrire acuto di chi guarda.

E quel che vide ei scrisse.

Non vi so dire come stupendamente sieno scelti questi particolari dell' Italia. Io che non sono uomo del 21, io che sono uomo del 48 e che assistetti per alcuni anni alla reazione — e se non vi assistetti più, fu perchè mi trassero in carcere, — io posso appieno sentire ciò che d'acuto è in quelle riflessioni. Se a Milano c' era lo straniero, qui ricordiamo gli sbirri che ingiuriavano tutti impunemente, e tiravano la barba ad uomini i quali non erano plebe, e li costringevano a chinar la faccia. Molti uomini di valore che oggi forse sono in alto, allora andavano a sentir messa per piacere a Dio ed a chi faceva della religione un mezzo di governo.

Codesti particolari, vedeteli ritratti dal poeta. Innanzi a tutto è la disillusione, una malinconia che, accompagnata dal disinganno, diviene dolore:

Son questi? È questo il popolo
Per cui con affannosa
Veglia ei cercò il periglio,
Perse ogni amata cosa?

È questo il desiderio
Dell' inquieto esiglio?
Questo il narrato agli ospiti
Nobil nel suo patir?

Aveva sempre detto: quel popolo è sventurato, ma nobile, aveva perduto tutto per lui, aveva tanto bramato di tornarvi; e lo trova tanto degenerato!

Ed ecco una descrizione nella quale più non v'è niente di muto, ed ogni frase è un colpo di pugnale;

Ecco, infra loro il teutono
Dominator passeggia;
Gli assal con mano avara;
Gli insidia, li dileggia;
Ed ei tacenti prostransi,
Fidi all' infame gara
Di chi più alacre a opprimere
O chi 'l sia più a servir.

Quanta vivacità di colori! E quell'*infame* come esprime l'ultimo stadio di concitazione del poeta! E segue:

In tante fronti vacue
D' ogni viril concetto —

— anche questa è forma nuova, una di quelle che sgorgano in momenti d' indignazione —

Chi un pensier può ancor vivo
Sperar d'antico affetto?
Chi vorria farvel nascere?
Chi non averlo a schivo,
Come il blandir di femmina
Sul trivio al passeggier?

E si parlava a voce bassa, si guardava attorno per timore di spie: questi atti di vigliaccheria sono resi immortali nei versi che seguono:

Chi dietro a un flauto gongola,
Che di cadenze il pasca,
E chi allibisce ombroso
D' ogni stormir di frasca;

Come nel buio il pargolo
Sotto la coltre ascoso,
Se il dì la madre, improvvida,
Di spettri a lui parlò!

Sorgono i paragoni di cui prima c'era tanta sobrietà; e che sorriso di sprezzo nel paragonare quella gente a fanciulli paurosi!

E si andava in chiesa per farsene merito innanzi al tiranno; ipocriti picchiapetti si affannavano a farsi scernere dal commissario di polizia. Ciò è detto con riflessioni indimenticabili:

Altri il pusillo spirito
Onesta d'un vel pio;
Piaggia i tiranni umile,
E sen fa bello a Dio.
Come se Dio compiacciasi
Quant'è più l'uom servile;
L'uom sovra cui la nobile
Immagin sua stampò!

Vedute le varie forme delle *Fantasie*, mi direte: che c'è in sostanza? Credo avervi detto tutto. Volete che vi parli ancora di lingua, di stile, di metri? Solo noterò che la lingua qui è nuova, direi quasi creata da lui, mescolata di qualcosa di personale e di corrente, di cui niente avevamo prima; — che i metri anche sono nuovi, perchè sono le vecchie strofe con rime a distanza, che si trasformano, rotte da accenti tronchi, con poche rime, sì che il tutto, composto di decasillabi, produce un movimento condensato, abbreviato, proprio del pensiero che lavora rapidamente. Quindi c'è del nuovo non solo nel pensiero, ma nella forma. È, in fondo, l'espressione psicologica diretta, immediata, la quale non esce da una fantasia che lavora astrattamente, per proprio conto o da intelletto separato dal sentimento; ma nasce dal sentimento stesso, così forte da ridurre l'immaginazione a strumento per esprimere quella disposizione di animo.

Le *Fantasie* son tutte egualmente belle? Immortale e bellissima è l'ultima, — piena di vita quella del *vinolento*; nelle altre vi sono delle stagnazioni, delle freddezze, per quella miscela di Medio Evo e di tempi moderni, — qualcosa che stanca talora, benchè per la sua brevità la poesia ci trascini e ci faccia correre appresso: la più debole è quella che parla di Costanza.

Cosa è dunque Berchet? Quale giudizio definitivo ce ne date, dopo averne trattato con tanto amore?

Non ve l'ho già indicato? Egli non è il poeta perfetto, — apre la via, vi gitta raggi luminosi, ma non è di quelli che a guisa di statue storiche, segnano un'epoca. Vi dà motivi delicatissimi, sonate magnifiche; non vi trovate ancora l'orchestra, — quel tutto insieme, a larga base, sviluppato convenientemente che chiamasi scuola, tutto un complesso di idee e di sentimenti. Se c' è poeta al quale possiamo paragonarlo, gli è Andrea Chénier, che lasciò poche poesie, di cui una d' incantevole bellezza, — e fu condannato, giovane ancora, alla ghigliottina, e mentre porgeva il capo al carnefice, dicesi sclamasse: Eppure c' era qualcosa qui dentro! — La ghigliottina gli ruppe quel *qualcosa* che andò col cervello a giacere nella cesta infame.

Entro Berchet c' era qualcosa che non poteva venir fuori durante la vita ordinaria, e uscì tutto intero in certi momenti straordinari. E cessati questi, se picchiate sulla sua fronte, non sentite più niente; al di sotto c' è il vuoto.

La prossima volta tratteremo del Niccolini.

LEZIONE XII.

Giambattista Niccolini.

La Toscana — Condizioni di Firenze. Le memorie del suo passato — Giambattista Niccolini rappresenta il risveglio della coscienza del passato — Svolgimento della sua vita letteraria — Il pensiero del Niccolini — L'odio al papato e alla tirannide. Antica idea classica senza niente di moderno — Mancanza di originalità — Semplice correttezza così nella sua vita pratica come nella vita intellettuale.

Se ora, terminato l'esame di Berchet, volessimo per poco riassumere quel che si è fatto quest'anno, troveremmo dapprima sulla scena la figura giovanile di Mazzini, che in sè ha personificato il movimento del secolo, in Italia. Ho cercato poi di fare il corteggio a quella statua, corteggio democratico, di uomini i quali han seguito lo stesso indirizzo di idee. E, facendomi indietro, v'ho presentato le voci del 21, — voci del mezzogiorno, Rossetti e Colletta; voci del nord, Giovanni Berchet.

Nella storia c'è una certa comunione di spiriti, — e in ciò è la fonte del progresso, — sì che uno si trasfonde in un altro con sembiante più accentuato. Se con l'immaginazione vi portate ora a Livorno, e leggete l'*Indicatore Livornese*, trovate belli ed entusiastici articoli sulle *Fantasie* di quel Berchet che non si ardiva nemmeno di nominare e s'indicava col titolo di Esule, su' *Profughi di Parga*, sulla *Clarina*, ne' quali sentite l'impressione che quelle poesie pro-

ducevano sul giovane autore di quegli articoli, su Giuseppe Mazzini. Se vi spingete ancora indietro a guardare quello che abbiamo esaminato negli altri due anni, avete innanzi una eletta schiera di pensatori e di letterati, Troya, Manzoni, Grossi, Rosmini, Balbo, D'Azeglio, Gioberti. Quando vedete tanta vita a Torino ed a Milano, e il riflesso di essa vita nelle province meridionali, credo vi domandiate: — ma Roma? Qual'era la vita di Roma a que' tempi? — Era vita papale, vita di antiquari e di puristi. — E la Toscana? Finora non ci avete parlato della vita della Toscana, di Firenze. E infatti, così, per incidente, vi ho citato qualche nome, quello, per esempio, d'un illustre superstite della scuola manzoniana, della scuola guelfa, il nome di Gino Capponi, — e quello di qualche altro che si occupò di scuole popolari, fors'anche quello del Salvagnoli, di acuta mente e avveduta nelle cose politiche. Ma tutti costoro sono il corteggio, non vi ho indicato ancora alcuno che si levi e dica: io sono la vita toscana, — alcuno che rappresenti il classicismo o il romanticismo, i neo-guelfi o i neo-ghibellini, i moderati o i democratici di quella contrada. Eppure, tutti gl'illustri di cui vi ho detto, miravano sempre a Firenze, e vi andavano spesso. Colà trovate Colletta e Pietro Giordani, più tardi Alessandro Manzoni e D'Azeglio. Come prima era stata sede gradita di Alfieri e di Foscolo, Firenze sembra che sia ancora centro d'attrazione, senza che que' valentuomini, oltre la grata ospitalità, possano trovarvi un'eco, produrvi un movimento.

Che era Firenze a quel tempo? Era come un uomo che si trovi nobile per la grandezza de' suoi antenati, — la grande città da cui uscirono le potenti iniziative del mondo antico italiano, da Dante a Francesco Redi. Era un passato illustre immobilizzato e regolato. Così uno che abbia molti libri, e non li legge, pure li dispone nell'anticamera in ordine, sì che facciano bella figura. Firenze serbava il passato in elegante mostra; era la città dell'accademia della Crusca, delle Pinacoteche e de' Musei. Tutti vi andavano ad

ispirarsi in quelle memorie, come vanno gli artisti a Roma; ma la vita non vi si svegliava. Firenze credeva che il mondo si fosse arrestato là dov'essa s'era fermata.

Ed il mondo presente era la negazione di Firenze, la negazione del passato ch'essa custodiva con tanta cura: negazione della lingua quale essa la riveriva ne' classici, negazione del pensiero com'essa lo concepiva nei classici medesimi, negazione di tutto ciò che Firenze era avvezza a riverire in due grandi, Dante e Machiavelli. E la negazione non era soltanto in Europa, rumoreggiava alle porte della città. Ricordate Cesarotti, ricordate la *Proposta* di Monti, che assalivano fin l'Accademia inclita, la quale riassumeva il passato di Firenze.

Al principio del secolo comincia a discernersi qualche traccia di vita. Se ad un nobile dite: la gloria, di cui vi fate bello, è gloria de' vostri antenati, non valete niente voi, — egli si scuote. Questo fu il principio della nuova vita: colà fu resistenza, fu spirito conservatore della città ammantellata nelle sue glorie trascorse. Colui che rappresentò con splendore e dottrina questo movimento di resistenza, fu Giambattista Niccolini. E come le grandi città hanno sempre rivali, come Palermo ha dirimpetto Messina, e Milano Pavia, così Firenze ebbe a rivale Livorno. Firenze affermava il suo classicismo mentre in Livorno compariva Guerrazzi, democratico come Niccolini, ma tempestoso e violento; appassionato l'uno, limpido e sereno come rocca di cristallo l'altro. Questi due toscani vi rappresentano due forme della vita nuova, il classicismo resistente all'onda delle nuove idee, e l'abbandono all'impeto della propria personalità. Cominciamo da Niccolini. Fu quasi coetaneo di Manzoni, — poichè nacque a Pisa nel 1783, ma menò quasi tutta la sua vita a Firenze. Dicono che in gioventù ebbe il vantaggio di ammirare e conoscere Foscolo, e diventare suo amico. A diciannove anni aveva compiuto i suoi studi: allora i giovani uscivano dalle scuole per tempo, oggi ci vogliono ventisette o ventotto anni per essere qualche cosa. I giovani

si lanciavano subito in mezzo al pubblico con qualche lavoro per farsi conoscere e dar pruova di sè. E Niccolini compose una tragedia, *Polissena*. Il titolo già vi dice che essa era calcata sui modelli di Eschilo, di Sofocle, di Euripide, sui modelli del teatro greco, con quella maniera di concepire e di rappresentare. A Firenze, qual'essa era allora, parve cosa miracolosa; l'Accademia della Crusca ne fe' dare lettura e premiolla come la migliore di quel tempo. Chi ora ricorda più la *Polissena*, nonostante l'aureola di celebrità di cui circondolla l'Accademia?

Incoraggiato dal primo successo, Niccolini continuò i suoi studi di latino e di greco e, tratto tratto, dava fuori imitazioni ch'egli chiamava tragedie, come l'*Agamennone*, la *Medea*, — nella quale ultima sentite l'impronta di Metastasio: Niccolini era grande ammiratore del genere metastasiano.

Fin qui vedete un uomo profondato negli studi del mondo greco-latino, che ha acquistato un'estesa coltura classica e ne ha fatto il fondamento della sua educazione, ma che in mezzo a movimenti politici e religiosi così impetuosi, — come furon quelli co' quali cominciò il secolo XIX, — si sente come straniero. Non scorgete ancora in lui orma di sentimenti politici o di simpatie religiose; nessuna eco del mondo esterno. Niccolini è tutto assorto nella sua vita intellettuale: è già professore di storia e di mitologia nell'accademia di Belle Arti, — più tardi diventa conservatore d'una Biblioteca; — è accademico della Crusca, scrive intorno alle arti belle ed agli scrittori classici, compone iscrizioni alla classica, come Giordani: l'ambiente esterno non ha alcuna presa su lui.

Intanto, comincia un certo movimento nel suo spirito. Già erano pubblicati gl'*Inni*, Tommaso Grossi era comparso sulla scena, gli studi storici venivano in voga, d'oltr'Alpi ci piovevano scritti francesi, inglesi, tedeschi, — Niccolini conosceva quelle lingue e potè essere al corrente di quelle pubblicazioni. Nel 1816 aveva tradotto i *Sette a Tebe*, che fecero un po' di rumore, soverchiato subito dalla fama cui si

levò la traduzione di Bellotti. La prima spinta a qualcosa di nuovo nell'animo di Niccolini, la dette l'esilio di Napoleone a Sant'Elena. Nel 1819 egli diè fuori il *Nabucco* che ricorda, fino ad un certo punto, l'*Aiace*, di Foscolo, e mostra la impressione che su lui, giovane, Foscolo aveva prodotta. Quella è una curiosa tragedia, i tedeschi la direbbero *tragedia in maschera*, perchè i personaggi antichi rappresentano la storia di Napoleone. *Nabucco* è Napoleone stesso, *Vasti* è madama Letizia, *Amichi* la moglie di Napoleone; e c'è *Mefrane*, sacerdote assiro che rappresenta Pio VII, un certo *Asfene* corrisponde a Colembourg, il celebre amico e confidente di Napoleone; ed all'ultimo comparisce *Arsace*, qualcosa di simile al Marchese di Posa, che rappresenta Carnot, colui che fu chiamato l'*organizzatore* della vittoria, ed al quale si attribuisce l'idea di voler avvisare e frenare Napoleone. Tutto ciò produsse impressione per le molte allusioni, ma non vi fu mai concetto più infelice. È impossibile ad un poeta rappresentare vivacemente e poeticamente un personaggio che è figura d'un altro; sì che, per cercare Napoleone, Niccolini ha perduto Nabucco, e, per rappresentare madama Letizia, non ha lasciato neppure la povera Vasti. Sono lavori simbolici che, per presentare due personaggi in uno, non presentano nè l'uno nè l'altro. E mettiamo da canto anche il *Nabucco* che non lasciò traccia alcuna di sè.

Nel 1830 le speranze di libertà si risvegliano, e si risveglia la musa di Niccolini, e produce il *Giovanni da Procida*.

Ebbe molta voga, perchè l'autore suppose un Giovanni da Procida non siciliano, ma italiano: parve strano che un fiorentino parlasse come Berchet, dal punto di vista nazionale. Ma là entro il concetto è una patria italiana attorniata dagli stimoli degli affetti di padre e di marito; e quando si passa alla rappresentazione, ci si presenta un Giovanni da Procida gittato in mezzo ad una matassa di complicazioni. Sicchè la cosa principale non accade il patriota, il quale resta avviluppato da intrighi, come è nel *Torrismondo* del Tasso: per esempio, vi si trova un francese marito d'una

siciliana della quale si scopre fratello. Anche questo lavoro ebbe un po' di celebrità, e poi fu dimenticato.

Giungiamo al 1844. Pigliava vigore la scuola neo-guelfa, la scuola romantica milanese; e celebrava una chiesa ideale per far passare una chiesa reale molto diversa, la chiesa romana. Rosmini aveva pubblicato le sue opere principali, Gioberti già rumoreggiava con la sua famosa tesi dell' armonia fra la civiltà e la chiesa romana. Eco di questo lavorìo è l'*Arnaldo da Brescia*, ultimo lavoro di Niccolini: tragedia che produsse in Italia impressione durevole più delle altre, perchè poneva in rilievo il disagio del paese, roso al di dentro della chiesa corrotta, — che passò le Alpi, ebbe comenti e studi anche in Germania, per l'affinità ch'è fra quel concetto e le idee della scuola protestante tedesca.

Dopo, finisce quel che si può dire il *curriculum vitae*, la vita intellettuale vigorosa. Abbiamo diversi articoli, vediamo un uomo che piglia un certo interesse ne' moti politici; un uomo rigido il quale, mentre tutti gridavano: *viva Pio IX!*, sorrideva incredulo; ma è scomparso quel calore che lo spingeva a scrivere tragedie.

Questa, se posso usare la parola, è la *materialità* della mia critica, — semplice schizzo di quanto ha fatto Niccolini. Non vi attendete certo che vi faccia un esame di lui pigliando ad uno ad uno i suoi quattro volumi. Certo, se in que' volumi trovassi la simpatia e l'ispirazione che mi ha fornite Berchet, gli consacrerei parecchie lezioni. Ma io credo che questo scrittore si possa comprendere in breve, guardandone i lineamenti generali: lascerò a voi di fare la riprova del mio studio esaminando questo o quel lavoro di Niccolini.

Ogni scrittore di qualche valore ha la sua idea che resta legata alla sua memoria, documento di lode o di biasimo presso i posteri, un'idea che al tempo stesso segna un'epoca. Qual'è l'idea fissa di Niccolini, quella che lo rese celebre e che ha eccitato contraddizioni e difese? È l'antica idea di Dante, di Machiavelli, più tardi di Alfieri, mantenuta costante tradizione nella vita italiana, cioè — che il più grande

nemico, non solo della civiltà, ma ancora dell'unità nazionale e della libertà è il papato. È idea contraria a quella di Gioberti, e fa di Niccolini l'uomo più accentuato nella posizione ch'egli ha presa.

Se leggete le opere in cui, messa da canto la parte letteraria, il suo spirito si manifesta, quell'idea ve la trovate evidente.

Quando un concetto s'impossessa dello spirito, diventa sentimento; perciò, quel che dà un certo calore agli scritti di lui è quella idea diventata odio al papato. In quale gradazione l'ha egli colta? Per esempio, avete il papato in lotta con la potestà temporale. È desso il papato di Giannone e di Tanucci che, mentre maledicono lui, levano su la potestà assoluta dei principi? È il contrario, è l'adulterio, per usare la frase dantesca, l'adulterio della Chiesa con lo Stato: l'odio contro il papato in Niccolini è rinfocolato dall'odio contro la tirannide.

Codesta idea, che poi ha avuto l'ultima sua espressione nell'*Arnaldo da Brescia* — il quale mostra impero e papato uniti a danno della libertà e della civiltà, — codesta idea di Niccolini che fisonomia prende? È proprio tal quale gli è venuta da Dante, o è penetrato in essa un altro soffio, un soffio della vita moderna? È l'idea come la concepisce il secolo XIX od è come la concepiva il secolo XIV? Sentite che differenza sia qui sotto. L'idea rimane tradizionale e storica? Al modo stesso come ripiglia il mondo greco e ne fa il suo modello, Niccolini ripiglia l'idea italiana — capite che parlo sempre del passato d'Italia, — la ripiglia senza alterarla e la riproduce come la trova? Oppure essa è vivente, rammodernata?

E come la concepisce il secolo XIX? Già, parlandovi di Gioberti, e di Rosmini, vi ho indicato il sentimento del secolo presente, dirimpetto alla chiesa romana. Non è sentimento antireligioso, non è negazione come nel secolo XVIII; anzi, ciò che move la guerra del secolo nostro contro la Chiesa, direi meglio contro la teocrazia romana, è uno squi-

sito e nuovo sentimento religioso, il quale cerca ricondurre la religione ad una forma più accessibile al sentire moderno, e più conforme alla religione ed alla scienza. Appunto perchè questa religione ideale, pura, razionale, moderna, ha la sua contraddizione nella chiesa romana che rappresenta il passato, ne nasce la lotta di tutt' i pensatori moderni contro essa chiesa, pensatori democratici e moderati, da Manzoni a Mazzini. Manzoni rappresenta un alto ideale religioso, e, senza dirlo apertamente, con la maggiore umiltà, distrugge la realtà che ha intorno. Quando Mazzini combatte la chiesa romana, è perchè ha un'idea più alta e più pura della religione.

Or, l'idea di Niccolini è penetrata di questo spirito moderno? Esce dal sentimento moderno? Oppure non è se non ripetizione delle contumelie dantesche e dell' ira di Alfieri: prolungamento di Dante e di Alfieri, e come tutti i prolungamenti, vizioso, una coda inutile?

Vi dirò francamente che in Niccolini non è vestigio di sentimento religioso — parlo del sentimento dell'infinito e di un ordine di cose universale, al di fuori ed al di sopra di noi; del sentimento di ciò che alcuni chiamano armonia, altri caos, altri mistero; ma che, comunque considerato, dà una tinta religiosa anche all' ateo ed allo scettico. Infatti, lo trovate sia in quelli che innalzano inni all' armonia universale, come in Newton, il quale dice: — là, in quegli spazi si scorge l' orma del creatore, — e nella magnifica creazione di Humboldt, nel *Cosmos*; sia in quelli che negano ed imprecano come Leopardi e Byron, nella schiera che l' Inghilterra chiamava *satanica*. In Niccolini niente di vago, di fantastico, nessuna aspirazione allo sconosciuto, onde pure l' artista deve cavare i suoi motivi. In lui tutto ha contorni plastici e determinati, niente che vada al di là ed innalzi l' animo a regioni superiori. La sua idea rimane l'antica idea classica italiana, senza alcun che di moderno.

C' è almeno in essa la sua personalità? Poichè, chi riproduce un' idea, — anche se la riproduzione è abilmente fatta —

se non le dà il battesimo del suo pensiero e del suo sentimento, l'impronta del suo animo, quell'idea non gli appartiene, non è lui. C'è dunque qui una fisonomia nuova, la quale esca dalla personalità di Niccolini? Per rispondere acconciamente, dobbiamo vedere che cosa la natura e l'educazione avevan fatto di lui.

L'uomo verso trent'anni è già formato. Come fisicamente allora la sua salute è affermata, così allora si compie il suo essere morale ed intellettuale. Potete modificare quel primo arsenale di pensieri e d'immagini, mutare indirizzo, cangiare qualche cosa; ma il fondo, la sostanza, il modo come uno pensa e sente ed opera, riman sempre quello.

Fino a trent'anni Niccolini si forma in un mondo puramente letterario. Era uomo tutto dedito alle cose greche e latine, che poteva riuscire eccellente filologo se cacciava lungi da sè le velleità della poesia, per la quale non era nato; che poteva fare buona prova negli studi storici, e invece si mise a fare il poeta sol perchè scriveva buoni versi. Anche quando si affaccia alla coltura moderna, rimane quel che l'educazione l'ha fatto, rimane come rimase Foscolo, un puro classico. Dopo ciò, dovete comprendere perchè la sua idea è proprio quale l'ha trovata in Dante e l'ha vista in Machiavelli, riprodotta in altri scrittori, fuori del mondo moderno; — ed egli la riproduce con convinzione e con dottrina, ma senza imprimervi la sua fisonomia.

Perciò, se chi fa la storia della letteratura italiana, vorrà indicare l'uomo che in tutta la sua vita ha rappresentato quell'idea, dirà: è Giambattista Niccolini. Ma se si domanderà: Che influenza ha esercitato quell'idea? — rimarrà muto, non volendo essere poco rispettoso verso un sì dotto uomo; muto, perchè l'idea rimane sterile, spoglia dei sentimenti e de' concetti che fanno impressione su' contemporanei e producono sentimenti e concetti nuovi, e generano l'avvenire.

Dunque, Niccolini era un classico, un pedante? Era come l'abate Cesari e il Montrone e il Puoti, era un Pietro Gior-

dani? Egli era qualcosa di più. Una forma del suo spirito lo pone al disopra di questi mediocri e, per poco, lo segna alla nostra attenzione. E codesta forma propria di Niccolini è la *correzione*. La correzione è pedanteria? No, la pedanteria, in quanto induce l'uomo ad imitare, *per anticipazione*, se così posso dire, alcune forme, unicamente perchè le crede belle, è vera scorrezione, perchè crea dissonanze; fa dire con linguaggio antico idee che si movono in un mondo tutto diverso. Quando chiamate corretti il Puoti od il Cesari, commettete uno sbaglio di lingua. Nè in Niccolini è immobilità, perchè l'immobilità anch'essa è scorrezione. Pietro Giordani è anche egli scorretto, per le tante forme eleganti prestabilite che vorrebbe adattare a tutte le cose, mentre tra quelle forme e quelle cose non è possibile accordo. La *correzione* è la perfetta rispondenza fra l'idea e la sua forma, è via diritta senza deviazioni, è il dire quanto è necessario e non più; — è, non la virtù, ma l'assenza del male, — non il pregio, ma l'assenza del difetto. Ne' discorsi e in altri lavori del Niccolini talvolta trovate la monotonia, l'immobilità di Pietro Giordani; talvolta fa troppo uso di porpora; ma egli non è da confondersi con quegli uomini di second'ordine, non è sciupa-parole, non cade nelle stonature, non urta il vostro senso del giusto e del naturale. Ciò è abbastanza per quelli che vogliono cercare errori, è niente per chi cerca i pregi e la grandezza: tutto ciò non è veramente ingegno, è roba per gli scrittori di seconda riga.

La correzione può dirsi proprio forma dello spirito di Niccolini, e se ben guardate la troverete nella sua vita materiale e intellettuale e morale. Professore di storia e di mitologia, vivuto sempre sepolto in mezzo a libri e nello studio, estraneo ad ogni movimento politico ed intellettuale e religioso del suo tempo —, la sua vita è quasi una linea diritta; non un errore, non una passione, non una vicissitudine, niente di quell'alternativa di dolori e di piaceri che rende interessante una vita. E vita solitaria, modesta, riti-

rata in sè, immacolata, senza fallo alcuno, vita del dovere e della virtù; ma non di una virtù provata nelle lotte, nelle contraddizioni, nella miseria; — di una virtù più facile. Naturalmente egli si mostra seguace del dovere e in ispecie della morale che gli davano gli esempi classici.

È vita senza crespe, sì che non ci vuol molto a conoscerla tutta. Non un amore, non orma di sentimento di famiglia, non orma di un trascorso, di una sventura; in tempi di cospirazioni, non orma di segreti movimenti. Anche la vita materiale è corretta, ma non interessante.

Osserviamo la vita morale. Cos'era il sentimento per Giambattista Niccolini? Per venti anni parla di belle arti, nella Scuola di belle arti; ma aveva davvero il senso dell' arte, il piacere che nasce dalla letteratura, almeno il sentimento del professore che ama i suoi giovani e vuol creare una scuola, e si riflette ne' giovani come l'artista nella sua opera? Quali erano i suoi istinti? Come partecipava alla vita rumorosa che lo circondava? Niente: egli è quasi un soldato, rigidamente ossequioso al suo dovere: chiuso in uno stretto cerchio di amici, non ne esce mai. Non abbiam da rimproverarlo, per debolezza o per errore, e nemmeno da lodarlo per un atto di virtù straordinaria.

E la vita intellettuale? Siamo nel medesimo caso. C' è quel che si chiama talento naturale, il quale poi si traduce in un' altra parola che a pochi si può riferire, il *buon senso*; — quel vedere giusto e preciso ancor che non abbiate coltura, ciò che rende amabile anche gli uomini di poca coltura, per esempio Benvenuto Cellini e D'Azeglio. Di questo buon senso niuna traccia in Niccolini. Tutto ciò che dice lo vede astrattamente, attraverso preconcetti; ma orma di quel sentir giusto e preciso la verità che gli è innanzi, nessuna, non nei discorsi o nei versi, e neppure nelle sue iscrizioni, troppo classiche.

Desidero che vi avvezziate un po' a vedere dov' è la vera grandezza.

Oggi sento dire: Manzoni, Berchet, Niccolini, — come se

Niccolini fosse alla stessa altezza degli altri due; e quindi conchiudo: il senso critico in Italia è assai basso. — Agli uomini di second'ordine i quali hanno una certa coltura, è propria questa facoltà, che, data un' idea — dico: *data* — essi la illuminano, la dispongono, la coordinano con altre idee; formano bene giudizi ed argomenti. Qualità di esecuzione, questa, che si trova in Niccolini come in chiunque ha talento. Non è l' ingegno, perchè l' ingegno è appunto in quel *data*. Non si tratta di trovare o di avere una idea e poi metterla in mostra; si tratta di produrre, di creare voi il mondo che volete rappresentare; non già di pigliarlo da altri e senza mettervi nulla di vostro, esporlo in forma corretta. L' ingegno non è solo nell' idea nuova o nel ricreare l' idea vecchia; ma nell' impossessarsi di essa, nel farla vostra, parte della vostra vita intellettuale, vedendone tutte le altezze e tutte le profondità — *facoltà sintetica e analitica* —; nello studiare l'argomento in modo che la forma la quale gli date, sia cavata dal vostro interno.

In Niccolini vedete idee che sono di altri; spesso lo dice egli stesso con molta candidezza: non sono originali, e non le ha studiate, e non vi si è profondato, nè si è sollevato un poco a guardarle dall'alto, sì che manca il calore interno da cui nasce la verità dell'espressione. Poichè consideriamo l' ingegno da questo elevato punto di vista, cosa ci può sembrare l'espressione di Niccolini, se non quella fredda espressione di cui vi ho parlato? L' espressione o stile è la fisonomia del mondo creato da voi: quando in noi non c' è lavorio, cosa può essere il nostro stile? Quello che è lo stile di Niccolini, una bella statua, castigata, levigata, senza crespe, senza errori, talora ammantata di porpora, — brillanti descrizioni, frequenti tirate e movimenti oratorii, specialmente nelle tragedie. Ma alla statua manca qualcosa: le manca l'occhio; e l'occhio è lo stile, l'espressione esterna di ciò che è dentro.

Tal' è la correzione che distingue Niccolini da' pedanti, ma lo fa rimanere fra gli scrittori di second'ordine. — Po-

treste dirmi: è un giudizio molto severo che ci date di lui, di questa correzione che, in sostanza, è un certo fondo di indifferenza il quale non produce simpatie, nè amore, nè odio. E ce l'avete detto in modo crudo!

Ed avevo ragione, perchè la critica in Italia è sì vaga che, mentre Berchet è chiamato poeta da chitarra, Niccolini è innalzato alle stelle. — Almeno, aggiungerete, vogliamo ripigliare il giudizio, vogliamo vedere cosa sia quella correzione impotente che non produce impressione. — Ed io prenderò le più vantate tragedie di Niccolini, l'*Arnaldo da Brescia* e il *Giovanni da Procida*, e ve ne farò breve analisi.

LEZIONE XIII.

Giambattista Niccolini.

(*Fine*).

Riprova del giudizio precedente — Esame del *Giovanni da Procida* e dell'*Arnaldo da Brescia*.

Che cosa era, dunque, Giambattista Niccolini? L'abbiamo visto, era un classico, eco della classica Firenze; ma un classico avvolto nel mondo moderno, penetrato di tutte le impressioni della letteratura che lo circondava, non indifferente al movimento della scuola lombarda tutta romantica; e, quindi, rimanendo classico, desideroso di porsi a contatto della vita contemporanea. La quale non giunge a trasformarlo e renderlo uomo nuovo, perchè, come vi dissi, quando la coltura è fatta, quando le tendenze sono determinate, se l'uomo non è un genio, non si trasforma più. Niccolini credè essere quell'uomo nuovo, conciliando le nuove dottrine con le antiche. Ne' suoi scritti critici trovate in fondo Aristotele, Orazio, la scuola classica e insieme altre teorie, come per esempio il dire che il romanticismo è antico quanto il classicismo; altre teorie che sono mezzi termini, concessioni allo spirito del tempo.

Ed ora noi prenderemo ad esaminare due delle sue più celebrate tragedie, quelle che anche da benevoli critici stranieri sono stimate le più perfette, e che a lui hanno procurato il nome di primo tragico italiano presso i suoi am-

miratori. Lascio stare il *Foscarini* con cui tentò entrare nell' ambiente storico di Manzoni, lavoro mal riuscito; ed esaminerò l' *Arnaldo da Brescia* e il *Giovanni da Procida*, che ebbero tutte le vicende dei libri celebri.

Giovanni da Procida è qualcosa di simile a Guglielmo Tell, un uomo che, per l'onta fatta alla moglie, gira tutta l' Europa *hostem quaerens*, cercando il vendicatore.

Il dolore privato purifica l' uomo, sì che sotto il marito oltraggiato spunta il cospiratore, e nel cospiratore il patriota, e nel patriota non solo quello che vuole libera la sua regione, la Sicilia, ma il patriota italiano, come rivela l'odio che egli sente per tutto ciò che è francese.

Sparsa in Sicilia la voce della sua morte, Giovanni va a Palermo e difilato corre al cimitero dove sono le ossa di suo figlio e dove, per altra parte, giunge la figlia, Imelda, che egli crede ancor vergine e destina sposa ad un suo compagno di cospirazione. Questa è la prima scena. Ed eccoci entrati non in un dramma dove tutte le parti sieno intricate, ma proprio in una selva oscura di misteri. Il padre parla alla figlia; ma sente un mistero e rimane atterrito come innanzi a cosa che non comprende, ed all'ultimo apprende che Imelda è maritata ad un francese. Altro mistero: capita il francese, ed ha l'accento italiano: che cosa è? A questo modo sempre più s' ingarbuglia l'azione e, di mistero in mistero, all'ultimo, quando sta per calare il sipario, si sa che il marito d' Imelda è fratello di lei. Il francese grida: « io spiro! », — Imelda sviene e il popolo si precipita sulla scena gridando: all' armi!

Mi direte: ma dov' è il vespro? Dov' è la congiura? Dove sono i congiurati? Che cosa ha prodotto quell' immensa esplosione? Avete un canto di poeti siciliani, trovate un siciliano che dice: — Giovanni da Procida non è morto, è vivo, è qui; — ma come e perchè scoppiano i Vespri, non lo sapete.

Nella storia delle congiure trovo spesso che un fatto domestico produce un fatto pubblico. Che cosa è il primo Bruto?

È un' onta di famiglia che produce la repubblica romana. E Virginia? Un fatto domestico che produce la caduta dei decemviri. E Guglielmo Tell? Un fatto domestico che produce la libertà della Svizzera. Non è dunque straordinario che un fatto di famiglia sia nei Vespri. Non vi dirò della *Lucrezia* di Ponsard tanto vantata, ch' è una cucitura di *tirades* rettoriche, dov' è un Collatino ed un Bruto di convenzione, dove tutto c' è fuorchè Roma e il popolo, vero protagonista di quella storia (1). Ma pigliate il *Guglielmo Tell*, quella tragedia maravigliosa, dove tutto è Svizzera, tutto è colore locale, dove la congiura non è in un solo ma in tutti, e Tell non è semplice cospiratore, ma espressione del popolo, e quel che vuole lui vogliono tutti. Or bene, nella tragedia del Niccolini non c' è la Sicilia, non c' è l' Italia, non quella commozione delle passioni popolari, quel contrasto fra oppressori ed oppressi che dà l'impulso al movimento. C'è la storia misteriosa di fatti passati, ed è narrata, non rappresentata, e quei fatti a poco a poco vengono innanzi al lettore. Quando mi mettete innanzi l' ospite che rapisce la moglie di chi lo ha ospitato, l'adulterio, ed all'ultimo l' incesto tra fratello e sorella, evidentemente tutto l' interesse è in questi fatti, tutto ciò che muove l' attenzione è nella famiglia; la congiura e la sollevazione è appendice ed accessorio. Quindi, l'elemento politico rimane al second'ordine, e innanzi non avete davvero che la storia della famiglia di Giovanni da Procida. Voleva Niccolini far proprio una tragedia politica? Ma è chiaro che questa storia è l' antecedente della tragedia, non la tragedia. Se si domanda: perchè scoppiarono i Vespri? si può dire: perchè un francese oltraggiò Giovanni da Procida che si mise, perciò, a capo della cospirazione. In questi casi, sapete quel che facevano i greci, — facevano le *trilogie*. Or se Niccolini voleva che tutta la storia de' Vespri nella tragedia stessa

(1) Vedi nei *Saggi critici*, pp. 36-45.

unita intorno alla storia d'una famiglia, doveva fare qualcosa come il *Prometeo* o come il *Wallenstein.*

Se egli si fosse attenuto alla storia, invece di lavorare di fantasia, avrebbe capito che in certi casi la storia è più poetica della poesia. Pigliate l' eccellente storia di Michele Amari, e vedrete che in quella i Vespri sono cosa più poetica e più interessante di ciò che è uscito dalla mente di Niccolini. Là trovate una festa pubblica, un francese che oltraggia una fanciulla, la sposa d' un siciliano: c' è tutta la apparenza del caso, c'è la goccia che fa traboccare il vaso colmo, un fatto minuto che diventa il motivo di un avvenimento grande e drammatico.

Mi direte: dunque, l'elemento politico è accessorio, l'intenzione di Niccolini è fallita; ma c' è almeno la storia di quella famiglia? C' è almeno l' interesse per una storia così atroce, così piena di misteri?

Ho detto: misteri. — Si crede da molti che una poesia allora giunga ad eccitare potentemente i lettori, quando qualche fatto misterioso tiene sospesa l'attenzione, ed il lettore diventa sempre più esitante, finchè, all'ultimo, un lampo viene a rischiarare la notte. Questo, direbbe Niccolini, era il sistema greco, di siffatti misteri erano piene le tragedie greche. Ma presso i greci, c' era un mistero permanente di sopra delle passioni umane, c' era il *destino*, il *fato.* Il mistero era l' apparizione del mondo divino, di *Zevs*, come diceva Eschilo; e quindi potete immaginare il terrore segreto che quel mistero doveva produrre negli spettatori. Ma oggi la corda che corrisponde a quel mistero è la curiosità. Cosa sarà? dice il lettore. E quale è l' effetto pratico del segreto? Sapete che Tasso volle arieggiare i greci nel *Torrismondo*, e non riuscì. Gli è che, per giungere a suscitare la curiosità, si sopprimono tutti gli effetti drammatici, che nascono dal gioco delle passioni.

L' individuo poetico allora può svilupparsi liberamente e determinarsi, quando la situazione rimane chiara. Per ottenere quell' effetto minimo, la curiosità, vale la pena di la-

sciar sfuggire gli effetti drammatici? All'ultimo, non avete fatto altro che soddisfare la più umile corda del cuore umano. La curiosità è roba da commedia, dove sta bene che vi sia l'intrigo, l'equivoco, una lettera che deve andare ad uno e cápita nelle mani d'un altro, — com'è in questa tragedia. Son piccoli mezzi, mezzi da commedia. Vi volgete ad un sentimento che noi attribuiamo alle femmine, e strozzate tutto il gioco delle passioni. Non essendo svelato il mistero, i personaggi rimangono sospesi ed ineloquenti. E quando quello si scopre, ed è cosa grossa, che possono dire i personaggi se non, come Tancredi, — io moro —, ed andarsene; o come Imelda: — io svengo! —: poche parole, qualche esclamazione, proprio l'ultima punta della passione che suppone tante gradazioni, tanti passaggi.

Conseguenza di tutto ciò è la mancanza assoluta di caratteri. Poichè, i caratteri si rivelano nella lotta; ma quando la tragedia è scoprire i fatti accaduti, non è rappresentazione, ma narrazione, e l'azione si concentra all'ultimo momento, appare e sparisce come lampo; i caratteri non possono incarnarsi e diventar persone vive. Oggi, cos'è rimasto del *Giovanni da Procida*? Neppure un verso nella memoria, non ostante le splendide descrizioni, non ostante le tirate di rettorica finissima. I panegiristi han voluto gonfiare il verso che dice Imelda alla fine e che ha dell'Alfieri, e pure anche quello è dimenticato. Pietro Cossa ha fatto una tragedia sbagliata da capo a fondo — il *Nerone* —; ma c'è lì il carattere di una giovane ch'è vivo e fresco innanzi a voi e vi fa sentire che nel Cossa c'è la stoffa dell'artista. Ma che sono Giovanni e Imelda, e Tancredi e Droghetto e i poeti siciliani? Non ne rimane alcuna rimembranza.

Imelda poteva riuscire tanto interessante! Figlia di Giovanni, messa fra i doveri di sposa e di figlia, deve proteggere lo sposo che crede francese e voler bene a suo padre; ma lì, nel mistero, si presenta tutta un pezzo, con poche esclamazioni, con qualche pensiero che mostra la donna colta; ma senza vita. Perciò il *Giovanni da Procida*, il lavoro più

lodato di Niccolini, non ha alcun pregio che lo faccia restare nella storia.

Passiamo all'altra tragedia, proibita, venduta a molte migliaia di copie, — cosa rara in Italia — e che passò le Alpi e fu tradotta e lodata e biasimata, per poi far posto al silenzio. E innanzi a tutto, domandiamoci: chi è Arnaldo?

Arnaldo fu discepolo del cèlebre Abeilardo, il cui nome è legato indissolubilmente con quello di Eloisa, — di Abeilardo il quale con grande chiarezza e precisione ha formulato i due principii fondamentali della riforma e della vita moderna, cioè — che niente entri nella fede se non entra nella ragione, quindi l'autonomia della ragione; — e che il fondamento del diritto è la libera volontà. Prima, fondamento del diritto era un Dio concepito come grazia, come arbitrio supremo, che in terra si traduceva nel dominio assoluto: Abeilardo vi contrappose la libertà. Arnaldo, il beniamino del maestro, tornato studente a Brescia, trovò in tutti quei comunelli una specie di tiranni in zimarra e con chierica; i vescovi, ch'erano anche principi secolari, ubbriacati dalla potenza, taglieggiavano, mettevano decime, saccheggiavano, facevano tutto a loro arbitrio.

Quello studente, pieno il capo di tutte le idee generose imparate a Parigi, nell'Università, venuto lì, vide le sue idee trasformarsi in sentimenti, ed impegnò una lotta disuguale. Fu cacciato ed andò a Zurigo, dove fu il precursore di Zuinglio, dove anche oggi il suo nome è ricordato con venerazione, e si mise a far lezioni e concepì quest'idea: la lotta intrapresa non può esser feconda che a Roma. E venne a Roma e si condusse appresso alcune migliaia di soldati svizzeri, e piombò nella città al momento che un papa moriva e se ne sceglieva un altro. — Qui comincia la tragedia: siamo nel Campidoglio, abbiamo innanzi la folla, i soldati, e si sente che il nuovo papa è eletto, un inglese, Adriano.

Quale concetto voleva attuare Arnaldo, e con quali mezzi? Niccolini non ha studiato la storia da questo lato, ha bensì

studiato i fatti ed i documenti, ma non si è posta con chiarezza questa domanda: — che voleva fare Arnaldo? Una cosa da nulla: restaurare la libertà nel popolo romano come a' tempi de' consoli e de' tribuni, togliere il potere temporale al papa, e ridurre la religione all' antica semplicità evangelica: e poi, avuta in mano doppia forza, un popolo ed una religione spiritualizzata, combattere e detronizzare l' imperatore di Germania, e risolvere così la grande questione fra il papato e l' impero! È un disegno che, anche oggi, dopo tanti secoli, è rimaso in parte semplice disegno. Arnaldo voleva proprio tutto quello? Ne dubito: noi che veniamo dopo, sogliamo attribuire grandi idee a certi precursori oscuri; pure, rispetto ad Arnaldo, chi legge quel che si narra di lui, può credere che quelle idee le avesse davvero. E con quali mezzi voleva attuarle?

Dapprima voleva l'appoggio del popolo romano. Educato nelle scuole, il popolo romano lo aveva visto ne' libri, immaginava fosse sempre quel popolo e quel senato che trovava nelle storie, e credeva, con le sue prediche, di poter sollevarlo a libertà. Poi, togliere il potere temporale al papa e purificare la religione convertendo il papa. Voleva andar da lui e dirgli: voi siete servo de' servi e vi fate tiranno de' tiranni: così non può andare, finiamola; le vostre ricchezze sono usurpate; voi sarete più grande serbando la tiara e gettando via il trono. — C' è buon senso in tutto ciò? Oggi ne ridiamo, e si poteva riderne anche allora. È evidente che un uomo siffatto si può raccomandare alla nostra attenzione come filosofo o come poeta, se fosse nato poeta; ma, altrimenti, che rispetto può meritare? Se leggete Abeilardo, vi sentite pieno di rispetto pel filosofo; leggete Dante, che aveva un' utopia molto simile a quella di Arnaldo, e v' inchinerete innanzi al poeta. Questi veramente potete dirli precursori. Ma quando uno entra nell'azione, non è più il poeta o il filosofo, ma l'uomo di stato, il politico, che deve calcolare i mezzi e adattarli a' suoi fini; e s' egli fa grossi sbagli, potete chiamarlo visionario e fanatico, non serio personag-

gio da tragedia, cioè tale che possa produrre effetto serio su voi.

Infatti, che è quel popolo e quel papa? Sotto le grandi frasi tragiche, trovate il ridicolo. Arnaldo parla al popolo romano, ancora schiacciato dal feudalesimo, diviso per le gare delle potenti famiglie, parteggiante pe' Colonnesi o pei Frangipani; quel popolo diceva: — viva chi vince. Comincia la predica, ed un popolano salta a dire: sarebbe magnifica occasione questa, di saccheggiare le case dei patrizii.— No, dice un altro, per saccheggiare le case del clero. Ed Arnaldo a gridare: — che dite? Giustizia! leggi! — E gli si risponde: — sappiamo che abbiamo a fare, andiamo a casa, staremo con chi vince, usciremo a lotta finita. — Arnaldo ha il coraggio di oltraggiare quel popolo, di chiamarlo vile, sì ch' è minacciato, ma riesce a mettergli un po' di sangue nelle vene; e quei bravi svizzeri dicono: siate uomini, se no, diremo che Bruto è ancora sepolto. Mentre pare si prepari qualche cosa, viene un cardinale e pronunzia l'interdetto: la chiesa di San Pietro è chiusa, tutta la turba si prosterna e prega perchè la chiesa si riapra, e si suonano le campane, e i preti tengono duro, e il povero Arnaldo appena scampa.

Sembra che tutto sia serio, e, se guardate bene, trovate un uomo di buone intenzioni, che sente il male e non capisce il mondo in cui si trova. Egli vuol convertire il papa, ed è curioso che il papa vuol convertire lui. Il papa è un frate inglese, educato fuori delle lotte politiche, che ha molte buone idee. Alcuni lo aizzano contro il popolo, ed egli non vuol cominciare spargendo sangue. Domanda chi è che muove il popolo, gli dicono che è Arnaldo, ed egli: fatelo venire. E sicuro che, parlando in nome di Dio, riuscirà a convertirlo. Ed Arnaldo, fermo nelle sue idee, va per farle abbracciare dal papa. E ne viene una lunga scena: or minaccia l'uno, ora l'altro; e quando il papa apprende che deve lasciare il temporale, naturalmente, non oltraggia Arnaldo che ha promesso di lasciare illeso, ma lo manda via.

Dunque, non c'è qui l'uomo politico, serio, che possa interessare. Ci è almeno il precursore, il quale sa che le sue idee non sono mature, eppure, non ignorando quale destino lo aspetta, va sicuro innanzi, dicendo: dal mio sangue uscirà il trionfo delle mie idee?

Quel che pensava Arnaldo lo pensò il suo successore di alcuni secoli dopo. Si somigliano come due gocce d'acqua: amendue credevano essere precursori, e, per le tendenze, furono ristoratori del passato. Infine, che voleva Arnaldo, che voleva Girolamo Savonarola? Restaurare la repubblica romana. Ora i morti non tornano più; quel ch'è stato è stato. Voi potete lavorare per la libertà, ma non potete ricostruire l'antica Roma e gli antichi romani. — Volevano purificare la Chiesa; ricondurla alla semplicità evangelica. La Chiesa si può purificare, riformare; ma quei tempi non tornano più. E pensare che la religione si possa riportare allo spirito d'umiltà e di purezza primitiva, è lo stesso che pensare di tornare alla rigidezza spartana. Sparta, Atene, Roma, sono ombre del passato.

Dunque, que' due sono, per i fini e per le tendenze, non precursori, ma ristoratori: combattevano la corruzione presente, e come non era giunto il momento di veder chiaro nell'avvenire, per confortarsi, come avviene anche ai poeti, si volgevano al bel mondo antico. Nondimeno, se considerate non il materiale storico e la parte determinata delle loro tendenze e de' loro fini, ma le tendenze nella loro astrazione, li potete anche chiamare precursori; poichè, se sbagliarono nei particolari, pur volevano la libertà, volevano il trionfo della ragione in opposizione al triste presente che li circondava. Libertà e ragione, in modo concreto, come volevano essi, era il passato; ma, lì sotto, ci era l'autonomia della ragione, c'era la libertà; e questo era l'avvenire che la storia sa determinare secondo le condizioni politiche, morali, intellettuali, economiche de' popoli. Sbagliarono con la loro religione evangelica; ma non sbagliavano quando sentivano che la religione era troppo paganizzata e materia-

lizzata, e che bisognava spiritualizzarla e conformarla allo stato della ragione e della scienza. Si capisce perchè poi i popoli, i quali sono il senso comune, hanno sempre riverito quegli uomini come veri precursori, perchè, lasciato il concreto de' loro concetti in cui è il falso, non videro se non i principii i quali sono divenuti la coscienza ed il sentire moderno.

Niccolini ha veduto tutto questo, ha saputo scernere una cosa dall'altra? E se noi troviamo un ridicolo uomo di stato in Arnaldo, ci troviamo almeno il precursore, l'uomo superiore allo stato concreto in cui si trova e che intravede l'avvenire?

Lasciamo i particolari. Niccolini stesso piglia sul serio quella libertà alla romana e la religione evangelica, e quindi parla continuamente contro la corruzione ecclesiastica, il che oggi è luogo comune. Dunque, non c'è nell' *Arnaldo* materia onde possa nascere una tragedia, nè materia perchè in una tragedia falsamente concepita, s' innalzi l' immagine lirica d'un profeta che guardi al futuro. Egli rimane incerto tra due concetti, tra quello che fa e quello che pensa. Trovate il vago, l' indefinito nella mente dell'autore, e quindi assoluta mancanza di caratteri, perchè i caratteri suppongono obbiettiva chiara e compiuta.

Pigliate, per esempio, il popolo romano, il popolo che comincia col voler saccheggiare le case dei patrizi e che grida: *al Campidoglio!*, il popolo atterrito dall' interdetto, che vede i tedeschi penetrare nelle mura della città e li combatte, e grida: viva chi vince! Voleva veramente Niccolini farci sentire che c' era un uomo e mancava un popolo? Ma avrebbe dovuto, con franchezza e con coraggio, svelare che era quel popolo. Non ardiva: era italiano, scriveva una tragedia politica, e gli ripugnava far vedere il popolo così infedele ad Arnaldo. Quindi or avete innanzi qualcosa di eroico, ora qualcosa di femminile.

Adriano, così com' è concepito, sarebbe stato un carattere magnifico. Un povero frate, un inglese, capita a Roma, la

Babilonia, centro di tutte le bassezze e di tutti gl'intrighi; e, divenuto papa, sospira la quiete del suo monastero, le nebbie del suo paese, sdegnato che tanto riso di cielo accompagni tanta depravazione. Aizzato dai romani, rifugge dallo spargere sangue; ma, a poco a poco, sdegnato nella lotta, giunge a non respirar più che sangue, diventa snaturato più dell' imperatore, feroce più dei soldati che si presentano a lui con le mani insanguinate e rimangono quasi vergognosi alla sua presenza. Ed egli grida: sollevate l'animo; chi combatte pel papa è degno del cielo, io vi assolvo. Aveva cominciato da monaco, e buono; la necessità del regno lo fa snaturato, dimentico del suo carattere e di sè. — Che stupendo carattere, se Niccolini l'avesse potuto studiare a dovere, e mostrare per quale cammino l' uomo così buono si trasforma in quel papa! Ma, naturalmente, la tragedia allora non sarebbe più Arnaldo da Brescia, bensì Adriano; il carattere, così interessante, del papa assorbirebbe tutto. Ebbene, chi è questo Arnaldo foggiato da Niccolini?

Uno studente dell'Università di Parigi, che predica sempre, anche in carcere, e, stando per morire, gitta fuori tutte quelle cose imparate, in gergo teologico-filosofico; — è l'uomo tutto intelligenza, sì che fa dissertazioni in versi. Que' pensieri son essi divenuti fiamma in lui, calore, vita? Poichè non crediate che lo scienziato, il filosofo sia tutto: è ancora nulla; perchè diventi materia di poesia, dev'essere uomo che senta impressioni ed abbia passioni, abbia uno scopo, e quindi si mescoli in tutto ciò che di nobile e di basso è nella vita. Qui è l'uomo, qui è l' interesse.

Ma uno che sempre fa lunghi ragionamenti, e sempre parla del suo martirio e della libertà, e vitupera i vescovi e quanti lo circondano, e dice continuamente a' romani delle loro glorie, — tutto questo non è poesia.

Arnaldo è Giambattista Niccolini, che l' ha formato a sua immagine. È un uomo che non ha pensiero di famiglia o di figli, di coltura non comune, ma senza un po' d' immaginazione. Non mai qualcosa che vi rallegri o vi distragga ne' di-

scorsi di Arnaldo: tutto è logico. C' è una scena bella, la scena dell' interdetto. Ricordate che c' è qualche cosa di simile nella *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo, dove le preghiere si confondono co' singulti. La piazza è gremita di popolo, popolo credente come nel medio evo, suona la campana dell'agonia, dentro la chiesa i preti cantano il *De Profundis*. Tutto questo avesse suscitato nell'autore un solo movimento d' immaginazione! Nulla. Fin colei che, atterrita, va a tradire Arnaldo e il marito, è una donnicciuola, mentre nelle circostanze straordinarie anche dagli esseri inferiori esce qualcosa di alto e di poetico. Un' altra scena bella è Arnaldo nella campagna romana. Se Niccolini avesse fatto come Vertunni, che è andato lì a studiare e ne ha cavato mirabili paesaggi! Ma egli l' ha vista da lontano, e come tutti la sappiamo, sparsa di ruine, di tombe, senza un alito di vento. Niente rimane come carattere, niente come paesaggio. Or la prima condizione perchè uno possa interessare poeticamente, è che sia, non pensiero, ma passione.

L' uomo al di sopra degli altri, è un'anima che comanda alle altre, le sottopone alle sue impressioni, le fa vivere della sua vita, dà loro un indirizzo, sia egli filosofo o guerriero od uomo di stato. Niccolini era un solitario, chiuso in sè, senza un' eco al di fuori, senza passioni al di dentro; e così è Arnaldo. Gli manca la virtù operativa per cui tu che sei caldo, riscaldi gli altri. Gli manca chiarezza nel pensiero e calore nell'azione. Quindi, questo Arnaldo è un'astrazione, non un personaggio da tragedia.

A questo proposito credo poco necessario dirvi altro. Oggi la tragedia è morta, com'è morto il poema epico, forma di altri tempi. Oggi, il poeta che sente con noi, sotto la tragedia vi dà un' altra cosa, vi dà il dramma. Il coturno ed il socco sono iti via, e invano Niccolini co' cori e con le famose unità ha cercato dar vita alla tragedia: non è riuscito perchè in quel genere non c' è più vita, e non c' è nemmeno in lui.

L' *Arnaldo* è stato molto lodato, anche oltre le Alpi, e

permettete che qui mi fermi un po' ad un uomo degno della gratitudine degl' italiani, ad Emilio Ruth che ha scritto una storia della letteratura italiana, — ingegno non comune, dotato di molta precisione critica. Ma, per informarsi meglio, fece lo sbaglio di venire in Italia e lasciarsi circondare dalle consorterie letterarie,— perchè non ce ne sono solo in politica. Gli uomini di valore sono soli, le mediocrità formano società di mutuo elogio. Quindi un povero straniero vi càpita facilmente; come vi capitò il Ruth che se ne andò in Germania con giudizi belli e fatti, e scrisse elogi di persone che ora non sono più nominate e non disse di uomini importanti. Fu in Firenze, dove Niccolini è adorato, e lo considerò come il primo tragico italiano. L'*Arnaldo* però è per lui una tragedia allegorica come il *Nabucco*: è un nome convenzionale di cui si servì l'autore per rappresentare un italiano moderno; e quel popolo romano è il popolo italiano di ora, incoraggiato a combattere i tedeschi, ed il martirio di Arnaldo è il martirio di tutta Italia.

Non sarebbe stato gran male se la tendenza, lo spirito informatore dell'*Arnaldo* fosse stato il mondo moderno; ma non ce n'è nulla. Niccolini ha studiato la storia di quei tempi, e molto; e ci dà mezzo volume di citazioni e di osservazioni storiche. Questo è dunque il vero Arnaldo da Brescia, che Ruth chiama un prestanome, forse a significare che non contiene nulla. La colpa — sia detto con tutto il rispetto che merita Niccolini — la colpa è di Niccolini, che non era nato artista.

FINE.

INDICE

PREFAZIONE . . . . . *Pag.* v

I.

LA SCUOLA LIBERALE.

LEZIONE I.

ALESSANDRO MANZONI E LA SUA SCUOLA.

Riassunto del corso sul Manzoni — Il Manzoni avversario del classicismo — Il classicismo considerato come il convenzionalismo nella forma, sopravvissuto alla rinnovazione del contenuto nel secolo XVIII — Triplice opera compiuta dal Manzoni, e carattere della sua personalità — La scuola come la decomposizione del caposcuola — Il ramo secco e il ramo verde della scuola del Manzoni . . . . . „ 3

LEZIONE II.

TOMMASO GROSSI.

Il movimento romantico in Italia — Caratteri del romanticismo italiano — La libertà dell'arte — Il fantastico e il sentimentale — La forma musicale — Il romanticismo nell'opera di Tommaso Grossi — La novella in ottave — L'effetto musicale nelle ottave del Grossi — Analisi della *Fuggitiva* . . . . . „ 13

LEZIONE III.

TOMMASO GROSSI.

(*Continuazione*)

Esposizione e critica dell'*Ildegonda* — *Ulrico e Lida* — Bice nel *Marco Visconti* — *I Lombardi alla prima Crociata* — Rapido esaurimento del romanticismo italiano . . . . . *Pag.* 27

LEZIONE IV.

ANCORA TOMMASO GROSSI — GIULIO CARCANO.

Il Grossi, degenerazione del Manzoni — Le donne del Grossi: povertà e tenuità del tipo: impossibilità di un ricco svolgimento — Giulio Carcano, degenerazione del Grossi — La *Nunziata* — Influenza della questione operaia — Esposizione e critica dell'*Angiola Maria* . . . . . „ 41

LEZIONE V.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

Riflesso del movimento letterario lombardo nelle provincie meridionali — Condizioni dell' Italia meridionale — La coltura: le riviste e le strenne — I racconti storici — Classicismo e romanticismo nella poesia — Il Campagna, il Cappelli, la Guacci, il Baldacchini . . . . . „ 53

LEZIONE VI.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

(*Continuazione*)

Il *Claudio Vanini* di Saverio Baldacchini — Esposizione e critica — Romanticismo naturale in Calabria (Campagna, Miraglia, Padula, Giannone, Mauro, ed altri) — Condizioni della Calabria — L'*Errico* di Domenico Mauro . . „ 68

LEZIONE VII.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

(*Continuazione*)

Commemorazione di Domenico Mauro — L'*Abate Gioacchino* di Giuseppe Campagna — Il classicismo a Napoli e il contenuto filosofico — Esempii tolti da varii sonetti del Campagna . . . . . „ 85

LEZIONE VIII.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

(*Continuazione*)

Il *Monastero di Sambucina* di Vincenzo Padula — La figura principale può dirsi l'ideale dell'ideale lombardo — Elementi estranei introdotti nell'idillio — Dissonanze della materia coi sentimenti del poeta e con la forma metrica prescelta — Il *Valentino* dello stesso autore — Vi si svolgono gli elementi secondarii del poemetto precedente — Difetti analoghi — Mancanza di serietà nell' arte del Padula . . . . . *Pag.* 100

LEZIONE IX.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

(*Continuazione*)

Il classicismo a Napoli diventa filosofismo e sentimentalismo — Esempi tolti da Stefano Cusani e Francesco Ruffa — Il Tarantini e il Del Re; il Parzanese e il Sole — Il romanticismo — I classici contro i romantici, e il Duca di Ventignano — I capiscuola del romanticismo: Achille de Lauzières e Cesare Malpica — Pasquale de Virgilii . „ 119

LEZIONE X.

LA LETTERATURA A NAPOLI

(*Continuazione*)

Pasquale De Virgilii è espressione del romanticismo francese — Differenza tra il romanticismo lombardo e il francese — Poesie e prose poetiche del De Virgilii — Drammi storici: il *Masaniello*, il *Cola di Rienzo*, i *Vespri Siciliani* — Dramma epico: la *Commedia del Secolo* — Giudizio complessivo intorno al De Virgilii . . . . . „ 134

LEZIONE XI.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

(*Continuazione*)

Riassunto delle lezioni precedenti sulla letteratura napoletana — Si discorre in particolare del Parzanese — Influenza della scuola lombarda, del Lamartine e di Vi-

ctor Hugo — Il poeta del villaggio — Analisi del mondo del Parzanese — La vita del povero, la fede religiosa, la natura spiritualizzata — La forma del Parzanese . . . *Pag.* 146

LEZIONE XII.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

(*Continuazione*)

Notizie biografiche di Niccola Sole — Sue improvvisazioni — Poeta patriottico nel 1848 — Dopo il 48, di nuovo poeta d'occasione — Progressi tecnici — Vacuità di coscienza — Esteriorità del suo patriottismo — Esemplificazione . . „ 161

LEZIONE XIII.

LA LETTERATURA A NAPOLI.

(*Fine*).

Il *Primato* del Gioberti e il *Canto al Mare Jonio* di Niccola Sole — Esposizione di questo canto — Mancanza di vita; splendore di forma — Il *Filo elettrico* — Il difetto del Sole è quello di tutta la coltura meridionale di quei tempi: leggerezza e vacuità — Letterati e letterate e famiglie letterarie a Napoli — La genialità, che mancava alla letteratura, si manifesta nella musica napoletana. . . „ 175

NOTE alle lezioni V-XIII . . . . . „ 189

LEZIONE XIV.

NICCOLÒ TOMMASEO.

Decomposizione del contenuto artistico manzoniano — Esagerazione, mutilazione, vuoto fraseggio — Ragione di tale rapida decadenza nelle condizioni sociali e politiche di Italia — Le tre grandi idee critiche del Manzoni: la misura nell'ideale, il vero positivo e storico, la forma diretta e popolare — Degenerazione della critica nella scuola — Niccolò Tommaseo come scrittore — La coltura del Tommaseo — Critica della sua teoria estetica — Limitazioni di essa nelle applicazioni pratiche . . . . . „ 233

LEZIONE XV.

CESARE CANTÙ.

Gli studii storici sul medio evo — Il tentativo artistico del Cantù — Svolgimenti della storiografia nel secolo XIX — La *Storia Universale* — Giudizio intorno ad essa: mar-

canza di elaborazione interna — Cognizioni nuove per mezzo di essa divulgate in Italia — Il Cantù non è erudito originale, ma neanche semplice compilatore — Suo carattere battagliero, e differenza, in questo, dal Manzoni — Ma il suo pensiero è reazionario, adorno di frasi e parole moderne — Le altre opere del Cantù — Il Cantù critico letterario . . . . . *Pag.* 244

LEZIONE XVI.

CESARE CANTÙ E LA LETTERATURA POPOLARE.

Ancora della posizione del Cantù nella scuola manzoniana — Si volge alla letteratura popolare — Svolgimento di questa nel secolo XVIII e nel nostro — I libri popolari del Cantù — Difetto nella esposizione — Paragone tra un brano del Franklin e un brano del Cantù — Osservazioni sull'esposizione popolare — Critica del contenuto morale del Cantù — Astrattezza che degenera in falsità e immoralità — Incoerenza morale e intellettuale del Cantù . . . . . „ 260

LEZIONE XVII.

ANTONIO ROSMINI.

Movimento educativo in Italia — Errore fondamentale: dare a un popolo depresso consigli di umiltà e di perdono — Difficoltà nelle quali si trovarono quegli educatori e utili effetti che pure raggiunsero — Quanto diverso debba essere l'ideale educativo dei tempi nostri — I teorici della rinnovazione sociale: Rosmini, Gioberti, Balbo — Cenno del principio filosofico del Rosmini — Le *Cinque Piaghe* — Il pensiero sociale e politico del Rosmini e i suoi antecedenti — La riforma della Chiesa . . . . . „ 274

LEZIONE XVIII.

ANTONIO ROSMINI.

(*Fine*).

Il metodo d' esposizione del Rosmini — Sua temperanza e freddezza — Analisi d'un suo periodo — Le piaghe della Chiesa — Particolari della riforma — La separazione dello spirituale e del temporale — La Chiesa e la verità —

La costituzione della Chiesa — Base liberale e fine oligarchico — La destra e la sinistra nella questione della Chiesa, e posizione presa dal Rosmini — Esame dello scritto sulla *Costituzione Sociale* — Esame del Discorso sull'*Unità d'Italia* — Poca efficacia esercitata dal pensiero del Rosmini . . . . . *Pag.* 287

LEZIONE XIX.

VINCENZO GIOBERTI

Differenze del gruppo piemontese dal gruppo lombardo — Al quale ultimo appartiene, sebbene piemontese, Silvio Pellico — In Piemonte, il movimento è politico — Condizioni del Piemonte — Vincenzo Gioberti — Primo periodo della sua vita — L' esilio — Influenza del movimento europeo — Fondamento della filosofia del Gioberti — Il *Risorgimento* — Esposizione dell'opera — Condizioni tra le quali nacque — L'errore del *metodo* — La coltura del Gioberti — Qualità del suo ingegno — Il Gioberti come scrittore . . . . . „ 301

LEZIONE XX.

CESARE BALBO.

Dal 1815 al 1840 — Il Gioberti e il Rosmini — Antitesi delle loro idee — Ciò che avevano di comune — Cesare Balbo — Influenza delle idee del Gioberti — Punto di vista politico del Balbo — Le *Speranze d'Italia* — Lo stile del libro — Confutazione del primato giobertiano — Polemiche contro le idee unitarie, imperiali, repubblicane — La lega dei principi — L'egemonia piemontese — L'interesse europeo e il momento favorevole — Parte vera nelle osservazioni politiche del Balbo — Le previsioni e i fatti — Nel Balbo uomo politico c' era il dottrinario — Paragone col Cavour . . . . . „ 316

LEZIONE XXI.

MASSIMO D'AZEGLIO.

Vita giovanile del D' Azeglio — I suoi primi tentativi di scrittore — Il romanzo storico dopo il Manzoni — Il *Marco Visconti* del Grossi — Contenuto puramente sentimentale — L' *Ettore Fieramosca* del D'Azeglio — La cornice storica attira tutta l'attenzione — Il tipo di *Fanfulla* — Il *Niccolò dei Lapi* — La forma artistica nel D'Azeglio. . „ 331

LEZIONE XXII.

MASSIMO D' AZEGLIO.

(*Fine*).

Massimo D'Azeglio entra nel movimento politico — Il colloquio con Carlo Alberto — *Gli ultimi casi di Romagna* — È il primo scritto veramente politico nella storia d' Italia — La polemica contro i partiti — Il *Programma nazionale* — Il movimento del 48 — *I lutti di Lombardia* — Vita politica del D'Azeglio — *I Miei ricordi* . . . . . *Pag.* 344

LEZIONE XXIII.

LA SCUOLA LOMBARDO-PIEMONTESE — CONCLUSIONE

Il D'Azeglio, uomo di transizione — La scienza della storia nel secolo XIX — La teoria del progresso e della libertà — Non originale in Italia, e perciò non originali i suoi teorici italiani — L'originalità è nelle applicazioni come nel D'Azeglio — Caratteri della scuola lombardo-piemontese — Il senso della realtà, la tolleranza, la mansuetudine — Lo stile popolare — Ma questa scuola ebbe il torto di scambiare la questione del metodo con la questione dei principii — Intrinseca impossibilità delle conciliazioni da essa propugnate — Mancanza di sincerità nelle idee concernenti la religione e la Chiesa — Riassunto dei giudizii principali — Commemorazione di Urbano Rattazzi . . . . . „ 359

II.

LA SCUOLA DEMOCRATICA

LEZIONE I.

LA SCUOLA LIBERALE

La scuola liberale: in che senso fu opposizione al secolo XVIII — Diversa considerazione della libertà: nel secolo XVIII come fine; nel XIX, come mezzo — Varietà di tendenze comprese nell'indirizzo liberale — Il libera-

lismo propriamente detto — Idee liberali rispetto alla religione, alle classi sociali. alla plebe— La scuola liberale e la storia — Differenza tra l'ideale e il vero, che è l'ideale limitato e temperato dalle condizioni di fatto — Conseguenze letterarie — I rappresentanti della scuola liberale . . . . . *Pag.* 377

LEZIONE II.

La scuola democratica

L'ideale puro risorge nella scuola democratica — Il popolo — La libertà degli individui — Il movimento delle nazionalità — I *mezzi morali* della scuola liberale — La forza rivoluzionaria — Pensiero ed azione — Il fondamento religioso nella teoria democratica—Conseguenze letterarie — Lo stile e la lingua — Riassunto delle differenze fra le due scuole—Concorso di entrambe nella formazione dell' unità italiana . . . . . „ 387

LEZIONE III.

Giuseppe Mazzini

Vita di Giuseppe Mazzini — Prime impressioni — All' Università—L' *Indicatore genovese* e l' *Indicatore livornese* — La Carboneria — La *Giovane Italia* — Esposizione dello scritto sulle *Cause che impedirono*, etc. — La teoria del Mazzini e la formola: *Dio e Popolo* — L'educazione coll'azione — I frutti dell'educazione — Il periodo discendente della vita del Mazzini— Tentativi falliti— Morte del Mazzini . . . . . „ 398

LEZIONE IV.

Giuseppe Mazzini

(*Continuazione*)

Lo spirito religioso del Mazzini — Paragone con le idee religiose del Manzoni, del Rosmini e del Gioberti — La formola: *Dio e l'Umanità* — Il Dio del Mazzini — I suoi due concetti religiosi: soppressione degli organi intermedii tra l'uomo e Dio, e il Concilio—L'Italia e la religione — Il Mazzini come filosofo — Il Mazzini come

politico — Il Mazzini cospiratore e agitatore — Esame della formola: *Non v' è umanità senza patria* — Esame della formola: *Pensare ed operare* . . . . . *Pag.* 413

LEZIONE V.

GIUSEPPE MAZZINI

(*Fine*)

Il Mazzini letterato — Qualità della sua coltura — Sua polemica contro l'individualismo in letteratura — Il Mazzini verso il Manzoni — L'universale come fondamento dell'arte — La letteratura mondiale — Il concetto, criterio per giudicare dell' arte — Condizioni tra le quali nacquero queste idee—Il popolo, o la collettività, soggetto dell'arte — Tendenza del Mazzini al generale — Carattere del Mazzini—Esempio tolto dalla sua *Lettera a Carlo Alberto*—Lo stile e la lingua—Il Mazzini precursore . . . . . „ 424

LEZIONE VI.

GABRIELE ROSSETTI

Vita del Rossetti—La rivoluzione del 20-1—L'esilio—Opere critiche del Rossetti—La tradizione metastasiana: l'imitazione biblica e la forma simbolica — Analisi critica delle poesie del Rossetti—Il Rossetti, poeta, è l'eco della letteratura della decadenza italiana . . . . . „ 442

LEZIONE VII.

PIETRO COLLETTA — GIOVANNI BERCHET

La rivoluzione del 20-1 e la *Storia* di Pietro Colletta—Giudizio sul contenuto e la forma di essa—Dalla reazione susseguente esce il nuovo movimento italiano—Il principio del non intervento e l' unità italiana — Il progresso in letteratura: nuova forma a contenuto nuovo—Giovanni Berchet—Primi componimenti: imitazione pariniana o foscoliano . . . . . „ 462

LEZIONE VIII.

GIOVANNI BERCHET

(*Continuazione*)

Analisi della *Lettera di Grisostomo*—Nuova teoria della letteratura— Il *Cacciatore feroce* e l'*Eleonora* del Bürger — La parte debole della teoria — Tentativi di poesia romantica del Berchet . . . . . *Pag.* 479

LEZIONE IX.

GIOVANNI BERCHET

(*Continuazione*)

Passaggio del Berchet da letterato a poeta — Gli esercizii letterarii — Disgressione intorno all' *Eleonora* del Bürgee— Il Berchet esule — *I Profughi di Parga* — Tracce di scuola—La nuova poesia . . . . . „ 498

LEZIONE X.

GIOVANNI BERCHET

(*Continuazione*)

I personaggi dei *Profughi* — L' esule, Arrigo, la donna greca —Il racconto dell'eccidio di Parga — Analisi del decasillabo del Berchet— Lo stile e la lingua — Carattere delle altre poesie del Berchet — Situazioni evanescenti — L'ottonario. . . . . „ 507

LEZIONE XI.

GIOVANNI BERCHET

(*Fine*)

Le *Fantasie* — Condizioni nelle quali furono concepite — Trasformazione del contenuto patriottico—Le visioni— Situazione psicologica — L'Italia della Lega Lombarda e l' Italia del tempo del Berchet — Esposizione delle *Fantasie*—La forma—Giudizio complessivo sul Berchet „ 525

85

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06662 1726